

# **Teatro e Comunidade – Uma ponte para a construção de novas histórias**

**Daniela Mota Silva**

**Dissertação de Mestrado em Artes Cênicas**

**Março, 2019**

Dissertação apresentada para cumprimento dos requisitos necessários à obtenção do grau de Mestre em Artes Cênicas, realizada sob a orientação científica:

Da Professora Doutora Cláudia Madeira, Professora Auxiliar do Departamento de Ciências da Comunicação e Investigadora do Instituto de História da Arte da Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa

E da Professora Doutora Isabel Bezelga, Professora Auxiliar do Departamento de Pedagogia e Educação e Investigadora do Centro de História de Arte e Investigação Artística da Universidade de Évora.

*Cidadão não é aquele que vive em sociedade – é aquele que a transforma!*  
(Augusto Boal)<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> Boal, A. (2009). *A estética do oprimido*. (p.22). Rio de Janeiro: Garamond.

## **AGRADECIMENTOS**

O escritor brasileiro Guimarães Rosa já dizia que o real não está nem na saída e nem na chegada: ele se dispõe para gente é no meio da travessia. Concordo com o poeta e não posso deixar de agradecer aqueles que me acompanharam e me ajudaram durante a travessia que foi a escrita dessa dissertação.

Algumas dessas pessoas entraram já no meio dela e com os seus conselhos me apresentaram novas curvas no caminho fazendo com que eu tivesse a possibilidade de olhar para outras estradas, outras estiveram ali nos momentos em que a trilha era ainda bem pequena e eu não sabia a qual destino ela me levaria e por fim tiveram aqueles que me acompanharam desde o início sendo o incentivo de todos os dias e a força que me fizeram chegar no fim do caminho.

Em primeiro lugar agradeço as minhas orientadoras: professora Doutora Cláudia Madeira pela escuta e direcionamento dos caminhos e a professora Doutora Isabel Bezelga pela delicadeza e sensibilidade que me acolheu e compartilhou comigo seus ensinamentos;

Agradeço profundamente a professora Rita Wengorovius da Escola Superior de Teatro e Cinema (ESTC) que abriu as portas do Teatro de Identidades e fez com que eu tivesse a oportunidade de conhecer melhor esse trabalho lindo com os idosos de Portugal;

Minha enorme gratidão a Cora Herrendorf e toda equipe do Teatro Nucleo que me receberam de braços abertos e compartilharam comigo o seu processo artístico, fazendo com que a minha estadia na Itália fosse ainda mais inesquecível;

Na sequência não posso deixar de mencionar meus companheiros da Cia do Núcleo Educatho: Leonardo Vaz e Guiliana Amorim por estarem comigo no início dessa trajetória com o Teatro e Comunidade sem saber onde isso nos levaria;

Agradeço também ao diretor e grande amigo Joca Andreazza que conduziu o processo artístico do espetáculo Contos do Povo de Algum Lugar e acreditou em nós desde o início;

A amiga e bibliotecária Elisângela Alves, que sempre nos incentivou e nos apresentou aos Núcleos de Convivência de Idosos alterando a minha travessia de uma maneira que eu nem imaginaria e que hoje nem tenho palavras para agradecer;

A todos os meus amigos que me apoiaram nessa decisão de atravessar o Atlântico em busca de conhecimento e crescimento: o meu muito obrigada, não preciso mencionar um por um pois vocês sabem bem quem são e o lugar que ocupam do meu coração;

Ao meu irmão Luis Tadeu pelas palavras de encorajamento e por ter me dado meu sobrinho Luiz Felipe: a razão da minha existência e a alegria de todos os meus dias;

Acima de tudo ao meu pai Luis Carlos e a minha mãe Maria de Fátima pelo amor incondicional: nem uma palavra seria capaz de traduzir a gratidão e o amor que eu sinto por ter vocês em minha vida;

E por último ao meu amor Vitor Meneghetti: companheiro de todos os dias, aquele que está ao meu lado e segura a minha mão nos momentos de alegria e de tristeza, sem você a minha travessia não teria o menor sentido.

# **TEATRO E COMUNIDADE – UMA PONTE PARA A CONSTRUÇÃO DE NOVAS HISTÓRIAS**

**DANIELA MOTA SILVA**

## **RESUMO**

O presente trabalho tem como intenção discutir práticas artísticas inseridas no âmbito do Teatro e Comunidade que se fundamentam nas histórias de vida da população idosa como material dramático para o processo artístico. Por utilizar-se da memória como componente poético fez-se necessário abordar as influências do Teatro Documentário e do Teatro Reminiscências como expressões teatrais que tem neste estudo seu foco de trabalho. O texto analisa ainda como práticas comunitárias que têm como público as populações seniores são responsáveis pela criação de novas memórias reforçando os laços identitários de seus participantes e criando um sentimento de pertencimento ao grupo. Para isso espetáculos de três países diferentes (Itália, Portugal e Brasil) serão analisados através de seus processos criativos como exemplos que se inserem dentro deste contexto. São eles: Signora Memoria do Teatro Nucleo residente na cidade de Ferrara (IT); O Casamento Ama-Adora do Teatro de Identidades projeto situado em Lisboa (PT) e por fim o espetáculo Contos do Povo de Algum Lugar da Cia do Núcleo Educatho, este último uma experiência prática da autora em São Paulo (BR).

**PALAVRAS-CHAVE:** teatro e comunidade; idosos; práticas artísticas comunitárias; memória; histórias de vida.

## **THEATER AND COMMUNITY - A BRIDGE FOR THE CONSTRUCTION OF NEW STORIES**

**DANIELA MOTA SILVA**

### **ABSTRACT**

This work aims to discuss the artistic procedures in the context of Community Theatre practices, which are based on the history of eldest people's lives as dramaturgical source for the artistic processes. Because of the use of memory as poetic subject, it has made necessary to discuss the influences of Documentary Theatre and Reminiscence Theatre as performance arts' expressions that this work focuses on. Moreover, it will be analyzed how communitarian practices that aim the elderly public can be responsible for the creation of new memories that reinforce the ties of identity between the participants and having as outcome the strengthen of their feeling of belonging to the group. Three performances from three different countries (Italy, Portugal and Brazil) will be analyzed in order exemplify the practices within the given context. The performances are Teatro Nucleo's Signora Memoria – from Ferrara (IT); Teatro de Identidades' O Casamento Ama-Adora – from Lisbon (PT); and Cia do Núcleo Educatho's Contos do Povo de Algum Lugar. The later was experienciad by the this author in São Paulo (BR).

**KEYWORDS:** theater and community; seniors; artistic practices; memory; Life stories.

## ÍNDICE

Introdução .....	1
1. Objetivos e Justificação .....	4
2. Metodologia .....	6
Capítulo 1 – Teatro e Comunidade: contextos, trajetórias e aproximações .....	7
1.1 Definição: uma questão de nomenclatura .....	8
1.2 Influências e inspirações: Brecht, Boal, Freire e o Teatro Pós-Dramático .....	16
1.3 Portugal e a Revolução dos Palcos .....	25
1.4 Itália e o Teatro Social .....	29
1.5 Brasil e a Comunidade: uma relação entre o Estado e o Terceiro Setor .....	33
1.6 A universidade como espaço de ligação entre o Teatro e a Comunidade .....	38
Capítulo 2 – Memória e a Recriação do Vivido .....	43
2.1 Uma breve história sobre a memória .....	44
2.1.1 Bergson e a Memória .....	48
2.1.2 Memória Coletiva ou Memória Social: um conceito emaranhado .....	50
2.1.3 Memória e a Construção de Identidades .....	54
2.2 Memória de Velhos .....	55
2.2.1 A Terceira Idade.....	56
2.2.2 Os Griots .....	59
2.3 A Memória em cena .....	63
2.3.1 Teatros do Real .....	64
2.3.2 Teatro Documentário .....	67



2.3.3 Teatro de Reminiscências .....	70
Capítulo 3 – Uma ponte entre Itália, Portugal e Brasil: três estudos sobre a memória...	75
3.1 O Teatro na Terceira Idade .....	77
3.2 Uma história sobre o Teatro Núcleo de Ferrara .....	80
3.2.1 Signora Memoria: o processo artístico .....	84
3.3 Teatro de Identidades e os Idosos do Concelho da Amadora .....	92
3.3.1 O Casamento Ama-Adora: o processo artístico .....	97
3.4 Carteiros Literários: O início e o retorno da reflexão sobre o Teatro e Comunidade .....	106
3.4.1 O Processo Colaborativo e a Construção da Dramaturgia .....	111
3.4.2 <i>Las Cantadoras</i> ou As Contadoras de Histórias .....	117
Conclusão .....	119
Referências Bibliográficas .....	125
Lista de Figura .....	133
Anexo 1: Entrevista com Cora Herrendorf .....	i
Anexo 2: Entrevista com Rita Wengorovius .....	ii

## Introdução

*Uma vez sonhei que estava contando histórias e sentia alguém dando tapinhas no meu pé para me incentivar. Olhei para baixo e vi que estava em pé nos ombros de uma velha que segurava meus tornozelos e sorria para mim. "Não, não" disse-lhe eu. "Venha subir nos meus ombros, já que a senhora é velha e eu sou nova." "Nada disso" insistiu ela. "É assim que deve ser." Percebi que ela também estava em pé nos ombros de uma mulher ainda mais velha do que ela, que estava nos ombros de uma mulher usando manto, que estava nos ombros de outra criatura, que estava nos ombros.... Acreditei no que disse a velha do sonho a respeito de como as coisas devem ser. A energia para contar histórias vem daquelas que já se foram. Contar ou ouvir histórias deriva sua energia de uma altíssima coluna de seres humanos interligados através do tempo e do espaço, sofisticadamente trajados com farrapos, mantos ou com a nudez da sua época, e repletos a ponto de transbordarem de vida ainda sendo vivida. Se existe uma única fonte das histórias e um espírito das histórias, ela está nessa longa corrente de seres humanos.*

*(Clarissa Pinkola Estés)<sup>2</sup>*

---

<sup>2</sup> Estes, C. P. (1999). *Mulheres que Correm com os Lobos – Mitos e Histórias do Arquétipo da Mulher Selvagem*. (W. Barcellos, Trad.). (pp.18-19).Rio de Janeiro: Rocco.

## O início da caminhada

Foram muitas as razões que me levaram a escolher o Teatro e Comunidade como sendo o tema para esta dissertação, muitos deles eu já tinha tomado consciência antes deste processo de escolha e outros foram se revelando durante a escrita deste trabalho. Este tema me acompanha desde que optei pela formação em Licenciatura ligada ao meu curso de Bacharelado em Teatro no início de 2004, ano que ingressei na faculdade. Volto atrás porque foi ali que comecei minha história com o Teatro. Dentro do ambiente acadêmico encontrei a fundamentação teórica que eu precisava para me desenvolver enquanto artista, mas principalmente enquanto educadora, algo que nem remotamente pensava ser. Nos anos que se seguiram as minhas experiências artísticas relacionaram-se sempre com os domínios do social por isso por vezes não conseguia definir exatamente o que eram aquelas ações, acreditava que estava a fazer teatro, mas nem sempre, uma vez que essas ações se cruzavam com as áreas da educação.

No final de 2014, eu e o meu grupo de teatro – a Cia do Núcleo Educatho<sup>3</sup> - recebemos um convite que alterou o rumo do que eu até então achava que era o meu percurso, abrindo um novo leque de possibilidades e de conhecimentos. A experiência artística e social desenvolvida junto à comunidade de alguns bairros da cidade de São Paulo durante os três anos dentro do projeto ***Essa Biblioteca também é sua!*** e também com a intervenção cultural denominada ***Carteiros Literários*** resignificou a minha relação com o teatro e com tudo o que eu vinha fazendo até aquele momento provocando inquietações e uma vontade de aprofundar teoricamente na área do Teatro e Comunidade.

A escolha de um mestrado em Portugal deu-se pela minha procura de novos olhares a partir de outras culturas que enriquecessem a minha trajetória artística, e esse encontro não poderia ter se mostrado mais frutífero já que foi por essa escolha que entrei em contato com os grupos que hoje fazem parte da minha pesquisa: o *Teatro Nucleo*

---

<sup>3</sup> Grupo teatral brasileiro fundado em 2007, na cidade de São Paulo, pelo diretor Juliano Barone e pela atriz Daniela Mota. Tem como enfoque trabalhar práticas artísticas que misturam o teatro para infância e juventude e o teatro narrativo. Durante esses 12 anos de existência possui em seu currículo diversos espetáculos como: *A nova roupa do rei* (2009); *O Beco dos Gatos* (2013) e *João e Maria?* (2016). Em 2014, época referida neste trabalho, contava com os atores Leonardo Vaz, Giulia Amorim e Vitor Meneghetti como integrantes do grupo.

residente na cidade de Ferrara na Itália e o *Teatro de Identidades* iniciativa que tem sua sede na região metropolitana de Lisboa em Portugal.

Esta trajetória, tal como enunciado na citação que usei para abrir essa dissertação, tem por base a crença de que somos formados pelas histórias dos outros que atravessam nossos percursos e que nos fazem mudar, as vezes sem querer, de rota e de direção. No meu caso esses “outros” foram os idosos com que tive a oportunidade de trabalhar dentro dos projetos que citei acima e que em um ato de enorme generosidade compartilharam comigo e com meus companheiros de grupo suas memórias e histórias de vida, fazendo com que eu tivesse acesso enquanto atriz e narradora de histórias a um processo criativo diferente de todos os outros que até então tinha vivenciado.

A proximidade com essas memórias me obrigou a pesquisar sobre diferentes campos de estudos fazendo com que entrasse em contato com outros saberes alargando minha visão de mundo e o alcance do que eu entendia como teatro. Foi através do contato direto com esses senhores e senhoras que percebi que a arte que queria fazer estava relacionada ao campo do social. Quando iniciei a pesquisa para essa dissertação percebi que o campo de estudos que se enquadra o Teatro e Comunidade é bastante vasto e pode apontar para caminhos diversos, por isso o que procurei fazer foi contextualizá-lo sob o ponto de vista das memórias e histórias de vida dos idosos como componente poético para a criação artística.

Durante o processo de escrita há uma imagem que me acompanhou e que serviu como fonte de inspiração em momentos de dúvida e crise, o retrato da “Árvore do Oprimido” que o dramaturgo brasileiro Augusto Boal (figura fundamental dentro dos estudos sobre Teatro e Comunidade) elegeu como sendo a metáfora da sua Poética – uma árvore que tem suas raízes fundamentadas na ética e solidariedade sendo o seu tronco e galhos os exercícios e métodos que ele desenvolveu ao longo da sua pesquisa durante toda a sua vida.

Proponho então ao leitor, pedindo licença a Boal para usar como inspiração a imagem da sua árvore, construir um retrato poético para esta dissertação: suas raízes estão fincadas na experiência que desenvolvi em meu trabalho prático durante todos esses anos, o tronco e estrutura principal são o Teatro e Comunidade, seus galhos apontam de um lado para o trabalho específico com idosos, de outro para a memória

como componente de inspiração para a criação artística e por fim a copa da árvore é constituída pelos exemplos práticos de companhias e projetos que utilizam desta temática em Portugal, na Itália e no Brasil.

## **1 – Objetivos e Justificação**

O aumento da expectativa de vida da população é um fenômeno que vem se ampliando em diferentes partes do mundo juntamente com as questões relacionadas com as práticas que promovam o bem-estar, a autonomia e a qualidade de vida. Estas preocupações têm vindo a gerar o aparecimento de projetos, associações e organizações além de estudos científicos que tratem deste tema, a maioria deles ligados a questões na área da saúde, da psicologia e da assistência social. Em muitos destes projetos a arte e suas vertentes artísticas aparecem como ferramenta que auxilia na promoção dessas práticas, mas dificilmente elas são os objetivos principais dessas ações ficando, na maioria das vezes, em segundo plano.

Por outro lado, quando tratamos de pesquisa científica ligada à criação artística são poucos os estudos que tem na figura do idoso a sua estrutura primordial e ainda mais esporádico são aqueles que se propõem a analisar suas histórias de vida como componente poético para o processo criativo.

Por estes motivos o presente trabalho tem como intenção discutir práticas artísticas inseridas no âmbito do Teatro e Comunidade que se fundamentam nas memórias da população idosa como material dramaturgico para o processo artístico. Por utilizar-se da memória como componente poético fez-se necessário abordar as influências do Teatro Documentário e do Teatro de Reminiscências como expressões teatrais que tem neste estudo seu foco de trabalho. O texto analisa ainda como práticas comunitárias que têm como público as populações seniores são responsáveis pela criação de novas memórias reforçando os laços identitários de seus participantes e criando um sentimento de pertencimento ao grupo, para isso espetáculos de três países diferentes (Portugal, Itália e Brasil) e seus processos criativos serão analisados como exemplos que se inserem dentro deste contexto.

O primeiro capítulo será dedicado a uma revisão bibliográfica sobre Teatro e Comunidade baseando-se no entendimento de autores como Bezelga (2012); Nogueira (2007; 2008); Kershaw (1992); Andrade (2013) e Bernardi (2004). O conceito de comunidade cunhado por Zygmunt Bauman (2003) também será apresentado bem como as influências de pensadores como Brecht (1978), Boal (1991;1996) e Paulo Freire (1987) para a estruturação das práticas comunitárias além da sua relação com o teatro pós-dramático. Partindo de exemplos práticos de países como Portugal, Itália e Brasil, as trajetórias específicas de cada local também serão alvo de aprofundamento neste capítulo destacando a presença e a influência das universidades na promoção dessas atividades.

No segundo capítulo será desenvolvido um breve percurso histórico sobre a memória, da antiguidade até os dias atuais, fixando-se em autores que foram fundamentais para o seu entendimento e aprofundamento como Bergson (2006), Halbwachs (1990); Nora (1993) e Pollak (1992;1993). Em seguida direcionaremos o nosso olhar para a figura do sênior e as suas relações com a sociedade ocidental do século XXI, destacando o importante papel que suas memórias e histórias de vida desempenham na construção de um sentimento de identidade para a comunidade em que estão inseridos. Para reforçar este ponto de vista será apresentado o exemplo do *griot* africano. Por fim, para encerrar esta parte destinada à memória examinaremos a sua relação com as artes performativas, mais especificamente com o teatro, apresentando dois estilos que têm nela seu fio condutor: o Teatro Documentário e o Teatro de Reminiscências.

O terceiro e último capítulo se apoiará em exemplos práticos de companhias e espetáculos que trabalham a conexão entre as memórias dos idosos como componente poética para construção cênica e o Teatro e Comunidade como prática norteadora de seus trabalhos. Os grupos escolhidos juntamente com os seus espetáculos são: o *Teatro Nucleo* e sua peça chamada *Signora Memoria* realizada na cidade italiana de Ferrara em 2007; o *Teatro de Identidades*, projeto de extensão universitária da Escola Superior de Teatro e Cinema (ESTC) em parceria com a Câmara Municipal da Amadora, com o espetáculo *O Casamento Ama-Adora* apresentado em 2013 na região metropolitana de Lisboa/Portugal e por último a peça *Contos do Povo de Algum Lugar* da *Cia do Núcleo Educatho*, grupo teatral residente na cidade de São Paulo/Brasil em 2017. Este último refere-se a um

trabalho desenvolvido pela autora desta dissertação juntamente com sua companhia e que serviu de inspiração para a elaboração deste trabalho, como citado anteriormente.

## **2– Metodologia**

A metodologia usada para a construção dessa dissertação traduziu-se: na recolha e pesquisa bibliográfica de autores que trabalhassem cada eixo temático (Teatro e Comunidade; Memória e Teatro Pós-Dramático) de forma abrangente; na identificação de trabalhos que cruzassem linhas de estudo sobre a memória, o Teatro e Comunidade e a população idosa levando em consideração os países escolhidos para a pesquisa. Esse fato levou a que a bibliografia reportasse fundamentalmente autores italianos, portugueses e brasileiros, sendo que as traduções em línguas estrangeiras ficaram a cargo da autora. Outra escolha feita foi desenvolver a redação do texto final tendo como base as normas ortográficas brasileiras. Para a formatação deste trabalho utilizou-se das normas adotadas pela APA (American Psychological Association).

A pesquisa dos espetáculos usados como exemplos neste trabalho foi efetuada da seguinte maneira: através da realização de entrevistas com as responsáveis de cada projeto específico, em Portugal com a professora Rita Wengorovius e na Itália com a diretora Cora Herrendorf. A metodologia usada para a realização dessas entrevistas teve como base um roteiro pré-estabelecido de perguntas a respeito dos processos criativos que depois foi complementada com o levantamento de material bibliográfico como: matérias de jornais, artigos científicos, trabalhos acadêmicos e os roteiros das peças além da busca por gravações e imagens disponíveis dos respectivos espetáculos. No que se refere ao exemplo brasileiro a experiência da autora dessa dissertação como observadora/participante foi utilizada para a descrição do processo artístico.

## Capítulo 1 – Teatro e Comunidade: contextos, trajetórias e aproximações

*Cada vez que os alicerces começarem a tremer sob seus pés, cada vez que não estiver seguro da estabilidade de suas experiências passadas; – me aconselhava Grotowski; – regresse às suas origens.*

*(Eugenio Barba)<sup>4</sup>*

O século XX ficou marcado por inúmeras transformações, entre duas grandes guerras, avanços tecnológicos e revoluções culturais e sociais – transformando-se num século que sofreu com um profundo contraste de ideias e visões que quase levaram o mundo ao colapso total. Entre as inovações e descobertas fantásticas que fizeram a humanidade avançar a passos largos e as inúmeras barbáries e horrores que foram vividos, este período fez o homem entrar em contato com toda a sua capacidade de potência: tanto criadora quanto destruidora, utilizada nos dois sentidos com a mesma intensidade. Eric Hobsbawm (1995), importante historiador deste período, chegou a classificá-lo como “era dos extremos”, designação bastante apropriada diante da sua complexidade. Para este trabalho especificamente o que nos interessa é tentar compreender como toda essa multiplicidade de ações tiveram impacto no teatro, levando à criação do conceito que é a base do nosso estudo: o Teatro e Comunidade.

Sendo assim, este primeiro capítulo pretende situar historicamente o caminho percorrido para chegarmos às práticas artísticas comunitárias e suas utilizações na atualidade. Nomes como Bertolt Brecht (1978), Augusto Boal (1991;1996) e Paulo Freire (1987) são fundamentais para entendermos os desdobramentos dessas ações, além da visão de comunidade apresentada pelo sociólogo Zygmunt Bauman (2003). Como os exemplos práticos utilizados no terceiro capítulo referem-se a países como Portugal, Itália e Brasil, fez-se necessário contextualizar as particularidades de cada trajetória, além de

---

<sup>4</sup> Barba, E. (1991). *Além das ilhas flutuantes*. (p.23). Campinas: UNICAMP.



sublinhar o importante papel que as universidades têm vindo a desempenhar na promoção dessas práticas.

### **1.1 – Definição: uma questão de nomenclatura**

O termo Teatro e Comunidade é um conceito amplo e complexo e pode ser observado sob diferentes óticas e contextos. Por este motivo acabou recebendo em diferentes partes do mundo distintas nomeações como: “Community Theatre”, “Community-based performance”, “Animação Teatral”, “Applied Theatre/Drama”, “Teatro Social”, “Teatro para o desenvolvimento”, “Théâtre-Action”, etc. (BEZELGA, 2012, p.85). Longe de querer determinar e cunhar um único nome como sendo a matriz inicial de todos os outros, o que seria leviano da nossa parte diante da complexidade que os termos abrangem, a intenção desse estudo é tentar entender em quais contextos eles se produziram.

O que todas essas denominações têm em comum é o fato deste tipo de teatro possuir uma clara função social, sendo fundamentado numa determinada comunidade e nas mudanças que nela é capaz de operar. Philip Taylor o define da seguinte maneira: “é a aplicação da forma de arte teatral que está sendo aproveitada para ajudar as comunidades a determinar algum aspecto de quem são e do que pretendem se tornar”<sup>5</sup> (TAYLOR apud BEZELGA, 2012, p.482).

Antes de avançarmos sobre este conceito é importante perceber qual o sentido de comunidade é esse que estamos falando e os motivos que fazem com que essa determinada forma teatral ganhe espaço para florescer e se desenvolver. Baseando-se nas concepções que Bauman cunhou em seu livro *Comunidade - A busca por segurança em nosso mundo atual* (2003) ele nos diz que a palavra comunidade carrega consigo o significado de algo que remete ao conforto e acolhimento, sendo um local que nos proporcionaria uma rede de proteção e que nos ajudaria a enfrentar as dificuldades diárias, sendo o oposto do termo sociedade. Essa denominação estaria fundamentada em uma projeção que refletiria a ideia de que dentro deste grupo específico os conflitos não existem e os acordos são magicamente feitos em um sentido absoluto de concordância,

---

<sup>5</sup> Tradução própria.

como se todos soubessem que aquilo que nos separa é menor do que aquilo que nos reúne. Para Bauman é exatamente dessa irreabilidade de contexto que reside a incoerência do termo, já que para vivermos completamente em acordo com a comunidade precisaríamos abrir mão de nossa liberdade e identidade algo que normalmente, salvo em condições de imposição, o homem não estaria disposto a fazer transformando assim a noção que temos dela em algo inatingível e que só permaneceria vivo pois estaria presente como algo que desejaríamos alcançar. É esse desejo que explicaria a necessidade que temos de ficar juntos e que nos ligaria uns aos outros, uma vontade de pertencimento a algo que já não existe mais diante da liquidez<sup>6</sup> que a vida adquiriu. Para confirmar essa ideia ele cita Hobsbawm, onde para esse autor:

*A palavra comunidade nunca foi utilizada de modo mais indiscriminado e vazio do que nas décadas em que as comunidades no sentido sociológico passaram a ser difíceis de encontrar na vida real, homens e mulheres procuram por grupos a que poderiam pertencer, com certeza e para sempre, num mundo em que tudo se move e se desloca, em que nada é certo. (HOBBSAWM apud BAUMAN, 2003, p.20)*

Seria exatamente esse sentimento de incerteza provocado pela crescente supremacia do individualismo e a falta de vínculos sociais a força aglutinadora capaz de fazer com que busquemos um sentimento de comunidade nos dias de hoje. Apesar de todas as incoerências que essa busca produz, ela nos traria segurança. Longe de ser uma fortaleza que nos separaria do resto da sociedade, onde o inimigo seria aquele que está fora, na visão de Bauman a comunidade realmente existente no século XXI é mais parecida com um castelo sitiado que é constantemente bombardeado pelos “outros” que estão do lado de fora e constantemente assolado pela discórdia interna, fazendo com que o indivíduo fique dividido entre lutar para defender suas barreiras ao mesmo tempo em que

---

<sup>6</sup> O conceito de liquidez foi cunhado pelo sociólogo e filósofo polônes Zygmunt Bauman (1925-2017) e está presente na maioria das suas obras. Para o autor: “A vida líquida é uma forma de vida que tende a ser levada à frente numa sociedade líquido-moderna. A sociedade líquido-moderna é aquela em que as condições sob as quais agem seus membros mudam num tempo mais curto do que aquele necessário para a consolidação dos hábitos e rotinas, das formas de agir. A vida líquida, assim como a sociedade, não podem manter a forma ou permanecer em seu curso por muito tempo. (p.07) [...] é uma vida de consumo, projeta o mundo e seus fragmentos como objetos de consumo, ou seja, que perdem a sua utilidade enquanto são usados” (pp.16-17). IN: Bauman, Z. (2009). *Vida Líquida*. (C. A. Medeiros, Trad.). (2ª ed.). Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed.

fica preocupado com as revoltas que podem surgir dentro de seu próprio espaço. Em suas palavras “o aconchego do lar deve ser buscado, cotidianamente, na linha de frente” (BAUMAN,2003, p.22).

Diante dessa ambiguidade que o sentimento de pertencer a uma comunidade nos propõe (liberdade *versus* segurança; identidade *versus* uniformidade) criou-se na perspectiva do autor “comunidades cabides”, que seriam aquelas capazes de abarcar esse sentimento de pertencimento ao mesmo tempo que corresponderia as necessidades de individualidade que a identidade solicita. Seria uma forma de lidar com a vulnerabilidade das nossas identidades individuais encontrando um conforto coletivo no formato de cabides pré-determinados para nossos medos e anseios, teríamos assim na figura do outro (que se identifica e compartilha desses mesmos sentimentos) um aliado para caminharmos e avançarmos lado a lado aliviando assim o sentimento de solidão. Só que essas “comunidades-cabides” esbarrariam no problema de carregar consigo todos os preconceitos e separadores que os meios de opressão, induzidos pelo capitalismo, foram capazes de produzir pautando-se mais na estética do que na ética esvaziando-se assim do sentimento de identidade, já que “ os laços que são produzidos dentro dessa comunidade seriam superficiais, transitórios e descartáveis” (BAUMAN, 2003, p.67).

O oposto de uma comunidade estética seria aquele que ele denomina como comunidade ética onde seus membros teceriam laços e compromissos a longo prazo, com direitos inalienáveis e obrigações inabaláveis, esses acordos seriam “do tipo do “compartilhamento fraterno”, reafirmando o direito de todos a um seguro comunitário contra os erros e desventuras que são os riscos inseparáveis da vida individual” (BAUMAN, 2003, p.68). Esse “seguro” que a comunidade ofereceria abarcaria a proteção e a segurança, tão necessária e procurada pelo indivíduo, ao mesmo tempo que permitiria que sua individualidade circulasse pela comunidade contribuindo para a sua manutenção.

Essa ideia de comunidade ética se aproximaria da descrição feita pelo antropólogo britânico Anthony Cohen (2001) sobre como, na atualidade, as comunidades se formariam dentro do contexto urbano. Para ele há uma diferenciação feita entre o que se entendia antigamente como comunidade rural, onde as pessoas “ interagiam umas com as outras enquanto seres sociais – “totais” – informados por um amplo conhecimento de cada um, cujos relacionamentos eram frequentemente formados por ligações de afinidade e

consanguinidade”<sup>7</sup> (COHEN,2001, p.25) e a comunidade urbana, que tem como característica uma complexidade de contextos e onde as pessoas:

*Vivem em um [lugar] e trabalham em outro, viajam para ainda outros, indo talvez para outro lugar no seu tempo de lazer. Esta pluralidade de contextos é reproduzida estruturalmente na própria ecologia da cidade, dividida em zonas, claramente distinguível pela população e função. Os vestígios da comunidade seriam somente encontrados no nível das vizinhanças.*<sup>8</sup> (SPENGLER apud COHEN, 2001, p.26)

Diante deste cenário, onde então encontraríamos essas novas comunidades urbanas? Quais seriam as suas características? Segundo Cohen as comunidades atuais não se definiriam somente em termos de localidade e nas relações de parentesco, elas seriam a entidade à qual as pessoas pertencem e formar-se-iam como uma “ arena onde as pessoas adquirem suas experiências mais fundamentais e substanciais da vida social, fora dos limites do lar. Comunidade, portanto, é onde se aprende e continua a se praticar como ser social”<sup>9</sup> (COHEN, 2001, p.15). Seria diante dessa perspectiva, de uma comunidade urbana e ética, que a prática do Teatro e Comunidade teria espaço propício para se desenvolver, ampliando as potencialidades dos indivíduos em prol de evolução e aperfeiçoamento da comunidade em que ele está inserido. O que nos leva de volta à questão da sua nomenclatura e também de suas definições.

Pertencente ao amplo leque das artes comunitárias e tendo, como já vimos, a comunidade como seu ponto de partida, a definição do que seria o Teatro e Comunidade abrange uma variedade de formas artísticas e os desdobramentos que delas surgem variam conforme as tradições locais e os contextos políticos, sociais e artísticos em que estão inseridos. Para Baz Kershaw autor do livro *The politics of performance: Radical Theatre as cultural intervention* (1992) estamos perante uma prática de teatro comunitário:

---

<sup>7</sup> Tradução própria.

<sup>8</sup> Tradução própria.

<sup>9</sup> Tradução própria.

*Sempre que o ponto de partida [de uma prática teatral] for a natureza de seu público e sua comunidade. Que a estética de suas performances for talhada pela cultura da comunidade e de sua audiência. Neste sentido estas práticas podem ser categorizadas enquanto Teatro na Comunidade.<sup>10</sup> (KERSHAW, 1992, p.05)*

Outra definição para o termo é dada pelos pesquisadores Tim Prentki e Jan Selman:

*O teatro popular é um processo de teatro que envolve profundamente comunidades específicas na identificação de questões preocupantes, analisando as condições atuais e as causas de uma situação, identificando pontos de mudança e analisando como a mudança pode acontecer e/ou contribuindo para as ações implicadas (...)refere-se ao espectro mais amplo de teatro que abrange comunidade, educação e preocupações sociais e que está localizado dentro de “comunidade”, seja uma comunidade de interesse ou de geografia.<sup>11</sup> (PRENTKI & SELMAN apud BEZELGA, 2012, p.85)*

Por comunidade geográfica ou comunidade de interesses podemos entender, segundo a definição dada por Kershaw (1992) que seriam aquelas onde no primeiro caso, também conhecido por comunidade local, teríamos comunidades criadas por uma rede de relacionamentos formados por interações face a face, delimitados por uma área geográfica específica. Já a segunda, denominada comunidade de interesses, seria formada por uma rede de associações que são predominantemente caracterizadas por seu comprometimento em relação a um interesse ideológico compartilhado fazendo com que seus participantes possam ser reconhecidos através de uma identidade comum, podendo limitar-se a um espaço geográfico comum ou não. Sendo assim a prática do teatro social pode ser realizada tanto dentro de uma comunidade geográfica (que une participantes que tem em comum um ponto de encontro específico, um bairro por exemplo) ou dentro

---

<sup>10</sup> Tradução própria.

<sup>11</sup> Tradução própria.

de comunidades de interesse, onde uma temática específica pode ser o eixo compartilhador (por exemplo um teatro feito somente por idosos).

Continuando sobre essa perspectiva temos a definição de Márcia Nogueira (2008) da Universidade do Estado de Santa Catarina, importante pesquisadora desta área, que nos elucida sobre estas práticas artísticas da seguinte forma:

*Trata-se de um teatro criado coletivamente, através da colaboração entre artistas e comunidades específicas. Os processos criativos têm sua origem e seu destino voltados para realidades vividas em comunidades de local ou de interesse. De um modo geral, mesmo usando terminologias diferentes, esboça-se um método baseado em histórias pessoais e locais, desenvolvidas a partir de improvisação. Cada terminologia, a seu modo, guarda relações com um processo educativo entendido ou não como transformador. (NOGUEIRA, 2008, p. 4)*

Com essa afirmação a pesquisadora acrescenta mais uma camada para as características de um teatro comunitário, a utilização de histórias pessoais e locais como forma de inspiração para a criação teatral. Dentro dessa linha de pensamento, Eugene van Erven, professor da Universidade de Utrecht e também criador e organizador do Festival International Community Arts (ICAF), reafirma esse dado dizendo que “os diferentes estilos do Teatro na Comunidade se unem por sua ênfase em histórias pessoais e locais (em vez de peças prontas) que são trabalhadas inicialmente através de improvisações e ganham forma teatral coletivamente” (VAN ERVEN apud NOGUEIRA, 2008, p.02).

Percebemos dessa maneira que aquilo que denominamos como Teatro e Comunidade<sup>12</sup> têm sempre como ponto de partida uma comunidade e os problemas que delas resultam, na maioria dos casos utiliza-se das narrativas locais (tanto da comunidade quanto de seus indivíduos) para a sua criação artística tendo o método de criação coletiva e de improvisação como alicerce para a sua concepção, além de suas práticas estarem inseridas também num contexto educacional, não no sentido da educação formal e

---

<sup>12</sup>Aqui abro um parêntese para justificar a opção por esse termo diante da possibilidade de utilização dos outros aqui já nomeados. Essa escolha foi feita pelo fato desta denominação ser atualmente a mais utilizada tanto nas universidades brasileiras quanto portuguesas. Ver: NOGUEIRA (2002); COUTINHO (2010); BEZELGA (2012); ANDRADE (2013); TEIXEIRA (2014); CRUZ (2015); CORADI (2017).

tradicional escolar mas naquilo que abrange a experiência empírica e a troca de saberes entre seus participantes.

Ainda na busca por elucidar as características do termo encontramos mais uma variante que julgamos interessante, ela refere-se aos seus processos metodológicos. Ela é exemplificada por Nogueira (2007) que diante da sua experiência e prática com Teatro e Comunidade identificou pelo menos três modelos que se diferenciam conforme seus métodos e objetivos, são eles:

1. **Teatro para comunidade:** Este modelo inclui o teatro feito por artistas para comunidades periféricas, desconhecendo de antemão sua realidade. Caracteriza-se por ser uma abordagem de cima pra baixo, um teatro de mensagem;
2. **Teatro com comunidades:** Aqui, o trabalho teatral parte de uma investigação de uma determinada comunidade para a criação de um espetáculo. Tanto a linguagem, o conteúdo - assuntos específicos que se quer questionar - ou a forma - manifestações populares típicas - são incorporados no espetáculo. A ideia de vinculação a uma comunidade específica estaria ligada à ampliação da eficácia política do trabalho;
3. **Teatro por Comunidades:** Inclui as próprias pessoas da comunidade no processo de criação teatral. Em vez de fazer peças dizendo o que os outros devem fazer, passou-se a perguntar ao povo o conteúdo do teatro, ou dar ao povo os meios de produção teatral. (NOGUEIRA, 2007, p.02)

Utilizando-se dessa definição a pesquisadora portuguesa Cláudia Andrade em seu livro *Coro: Corpo Coletivo e Espaço Poético – interseções entre o teatro grego antigo e o teatro comunitário* (2013) afirma que por ser uma arte que pressupõe a participação ativa e direta da comunidade somente a última denominação (*Teatro por Comunidades*) se encaixaria de uma forma fiel às práticas artísticas dentro do Teatro e Comunidade. Em suas palavras:

*O teatro comunitário assume-se como ato de cidadania e de transformação social, onde não se pretende apenas uma mera aproximação ou*

*articulação com a comunidade, mas sim que esta represente sua célula vital, que seja sua base, matéria-prima e fundamento. (ANDRADE, 2013, p.24)*

A comunidade nesse caso seria sujeito, objeto e destinatário da atividade artística cabendo em sua opinião um outro tipo de classificação, onde este teatro seria:

1. **Da Comunidade:** porque é dela que emerge a prática teatral, diretamente relacionada com suas particularidades problemáticas, vivências e inquietações;
2. **Com a Comunidade:** porque promove a integração e a participação da comunidade no espetáculo teatral, geralmente através de processos colaborativos podendo prever a participação ou não de artistas profissionais;
3. **Sobre a Comunidade:** porque trabalha a partir do imaginário popular e da memória coletiva, na busca de uma identidade comunitária;
4. **Para a Comunidade:** uma vez que a relação que pretende estabelecer com o seu público nunca é formal e convencional, transformando a apresentação em um ato festivo e de partilha;
5. **Na Comunidade:** porque geralmente os espaços onde são realizados os espetáculos são sempre espaços públicos. (ANDRADE, 2013, p.25)

Independente de qual preposição é usada entendo que as duas visões se complementam e exibem particularidades em comum, além de se relacionarem com as outras definições aqui apresentadas. Todas elas remetem para um formato de teatro que é compartilhado, feito para e por todos, e que rompe o tecido da ficção para produzir efeitos na realidade transformando o local que ele opera, aproximando-se das origens do teatro e do seu caráter ritualístico. Claudio Bernardi (2004), pesquisador italiano, resume de maneira pertinente essa interação entre o teatro e a sociedade:

*Houve um tempo onde era a sociedade a promover a arte, hoje são as artes que promovem a sociedade. O teatro é a arte mais social de todos os tempos. A*



*sua singularidade é a capacidade de transformação da mente que se faz corpo. O teatro social é a arte dos corpos que criam os corpos sociais. O teatro é o meio, e a sociedade é o fim.*<sup>13</sup> (BERNARDI, 2004, p.75)

Esse teatro que tem a sua base no social e que estabelece uma nova forma de enxergar a arte e a sua função, nasce de uma negação a um estilo elitizado e burguês que imperou nos séculos XVIII e XIX, mas também aparece como uma forma de tentar lidar com as fragilidades e inconstâncias que o homem pós-moderno se deparou dentro de uma sociedade que como vimos afasta cada vez mais a possibilidade de criação de comunidades e promove a individualidade e o isolamento. Os artistas e pensadores que estiveram na linha de frente para que essas transformações ocorressem serão o assunto abordado a seguir.

## **1.2 – Influências e Inspirações: Brecht, Boal, Freire e o Teatro Pós-Dramático**

As mudanças ocorridas no campo artístico durante o século XX trouxeram para o teatro um novo olhar para as artes performativas, surgindo neste período novas denominações e estéticas. O artista deixou de carregar o ar romantizado e idealizado que o acompanhou em outras épocas e as correntes artísticas voltaram-se cada vez mais para a busca por uma arte que se reconectasse com o seu público e as problemáticas de seu tempo. Não bastava mais estar diante de uma obra de arte total, onde todas as linguagens se converteriam em um espetáculo perfeito sendo recebido passivamente pelo espectador, o palco precisava agora refletir de maneira híbrida as complexidades da vida contemporânea tirando o público de sua letargia habitual. Já não cabia definições para aquilo que estava indefinido, não existiam mais barreiras entre os campos dos saberes e o teatro misturou-se com a política, com a Psicologia, com a Antropologia e com a Educação. Nomes como Barba, Brecht, Boal, Grotowski, Brook, Fo, Artaud entre outros, abriram caminho por meio de suas experimentações artísticas e metodológicas e romperam com os paradigmas vigentes inserindo, cada um dentro de seu tempo histórico, o teatro dentro de novos contextos sociais e artísticos.

---

<sup>13</sup> Tradução própria.

É olhando e pensando o teatro como ferramenta de emancipação social e pessoal, além de promover a democratização dessa forma artística que o alemão Bertolt Brecht (1898- 1956) desenvolve um modelo teatral que se distanciava do já conhecido modelo aristotélico recebendo o nome de Teatro Épico<sup>14</sup>. Sua teoria e a metodologia que deriva dela abrem caminho para um olhar sobre a função social do teatro e coloca o espectador não mais como testemunha da ação e sim como construtor da poética cênica juntamente com os atores e o encenador.

Os conceitos desenvolvidos e aprimorados por ele como o efeito do distanciamento<sup>15</sup>, o *gestus* social<sup>16</sup> e suas peças didáticas<sup>17</sup> aprofundam uma visão sobre uma arte que não está ali para o puro e simples divertimento (o que não significa que não produza isso) de quem a assiste, mas sim um tipo de teatro que deseja inserir-se no dia a dia de seu público como parte fundamental para alterar as condições sociais e políticas que são impostas a este espectador. Longe de querer impor uma única saída, dando-lhes respostas e soluções prontas, Brecht queria que os espectadores fossem livres para pensar e encontrar caminhos próprios para lidar com seus problemas. Seu teatro propõe uma historicização dos acontecimentos e dos personagens como forma de lançar uma luz social e histórica mostrando que essas condições são relativas e possíveis de transformações, fazendo com que o público repense assim a sua própria realidade, percebendo que ela também é histórica, criticável e transformável.

---

<sup>14</sup> Gênero que contrasta com o teatro Aristotélico, é denominado também como teatro dialético. Tem como característica o cunho narrativo e a recusa pela ilusão ou qualquer comunhão, utilizando para isso efeitos de distanciação, de forma a preservar uma atitude crítica por parte do espectador e uma eficácia pedagógica que o drama, ao apelar à identificação e à comoção, não possui. IN: < <http://edtl.fcsh.unl.pt/encyclopedia/teatro-epico/>> . Acessado em: 21 de janeiro de 2019.

<sup>15</sup> Também conhecido como efeito de estranhamento transforma a atitude aprovadora do espectador, baseada na identificação, numa atitude crítica, teria a função de tornar aquilo que é habitual em algo estranho. Para Brecht, o distanciamento não é apenas um ato estético, mas, sim, político, faz a obra de arte passar do plano do seu procedimento estético ao da responsabilidade ideológica da obra de arte. (PAVIS, 2008, p.106)

<sup>16</sup> Gestus é o termo latino para gesto e se compõe de um simples movimento de uma pessoa diante de outra, de uma forma social ou corporativamente particular de se comportar. Toda ação cênica pressupõe uma certa atitude dos protagonistas entre si e dentro do universo social: é o *gestus* social. (PAVIS, 2008, p.187)

<sup>17</sup> O termo original em alemão é *Lehrstück*. Ingrid Koudela nos diz “que a tradução mais correta desse termo seria “peça de aprendizagem”, à medida que o termo “didático” na acepção tradicional, implica “doar” conteúdos através de uma relação autoritária entre aquele que “detém” o conhecimento e aquele que é ignorante”. (KOUDELA, 1991, pp.99-100)

Partindo de algo concreto ele propunha-se a lidar com fatos abstratos explorando toda as contradições existentes nessas relações, mostrando que a vida no palco era tão complexa quanto a que ocorria fora dele, e que seus personagens (como os da vida real) não encontrariam soluções mágicas e finais felizes, mas sim que essas histórias precisariam ser construídas levando em conta toda a multiplicidade e incoerência que reside nas relações entre os seres humanos e o tempo histórico em que ele está inserido. Bernard Dort nos diz que:

*Brecht, por sua vez, pretende inicialmente nos mostrar a relação entre os homens, entre um homem e a História - não nos expor toda esta História. Para ele, há, de um lado, a vida individual deste homem e, de outro, a História: cabe ao espectador efetuar o vaivém entre os dois e extrair daí a moral, a sua moral. (DORT apud NOGUEIRA, 2007, p.71)*

Além de toda a ressignificação que a sua obra e metodologia teatral produziu dentro do contexto do Teatro e Comunidade é principalmente a fase denominada *teatro didático ou de aprendizagem* que nos interessa como objeto deste estudo, pois revela uma experimentação por parte do autor para um teatro feito para e por não-atores dentro de escolas e associações operárias.

Obras como: *O Voo dos Lindbergh* (1928-9) obra enunciada como peça didática radiofônica para meninos e meninas, com música de Kurt Weill e Paul Hindemith; *A Peça Didática de Baden sobre o Acordo* (também de 1928-9) com música de Paul Hindemith; *Aquele que Diz Sim* (de 1929-30), uma ópera escolar baseada na peça de teatro *Nô Taniko*, com música de Kurt Weill; *Aquele que Diz Não* (escrita em 1930, em virtude das críticas dos alunos da escola que representaram *Aquele que Diz Sim*); *As Medidas Tomadas* com música de Hans Eisler; *A Exceção e a Regra* com música de Paul Dessau, essas duas últimas concebidas em 1930 e *Os Horácios e os Curiácios* (1934) com música de Kurt Schwaen são alguns exemplos de uma dramaturgia “centrada em uma estrutura aberta que encontram no exercício da razão, na dialética, um instrumento a serviço de uma realidade que pode e deve ser demonstrada como passível de modificação” (MONTAGNARI, 2010, p.10).

É um teatro desenvolvido para a comunidade e que mostra a vontade do autor alemão de distanciar-se dos meios de produção teatral vigentes, a fim de que ele deixasse de ser simplesmente uma mercadoria estética vendida aos espectadores e pudesse ser um espaço/momento de construção participativa de consciência ética/política. Ingrid Koudela nos diz que é através desse tipo de peça que “Brecht propõe a superação da separação entre atores e espectadores, através do *Funktionswechsel* (mudança de função) do teatro” (KOUDELA, 1996, p.13). O objetivo da peça didática está na construção do grupo e no jogo que esse processo produz, não importando o resultando final como apresentação artística, mas sim o caminho percorrido para chegar até lá sendo que até a presença da plateia é questionável, já que neste modelo o espectador só aprenderia quando se torna atuante no processo. Esse pensamento é reafirmado em um depoimento retirado de seu livro *Escritos para o Teatro*:

*Assim como Piscator (...) eu utilizava novos princípios de construção para cada obra e modificava também a maneira de interpretação dos atores. Trabalhávamos com alunos e com atores em escolas e com alunos em teatro. Trabalhávamos (nas peças didáticas) sem plateia; os atuantes atuavam para si mesmos. Formávamos ensembles com operários, que nunca haviam pisado num palco e artistas altamente qualificados, e diante de toda diversidade de estilos, nenhum elemento da plateia podia contestar a unidade do que era apresentado. [...] O único princípio que nunca ferimos foi o de submeter todos os princípios à tarefa social, que tínhamos por objetivo cumprir em toda obra. (BRECHT apud KOUDELA, 1991, p.09)*

Podemos perceber nessa afirmação que a revolução que Brecht produziu e propôs com o seu teatro (o fim da separação entre palco/plateia, um teatro que reflete as questões sociais de sua época, que se afasta do *mainstream* e dialoga com outros espaços da sociedade e tem no jogo e no processo de criação artística o seu foco) juntamente com suas experiências com as crianças e com os operários na Alemanha dos anos 30 e 40, se traduz nas sementes do que viriam a se tornar as práticas de Teatro e Comunidade pelo mundo.

A estudiosa Reiner Steinweg em seu livro *A Peça Didática: A teoria de Brecht para uma educação político-estética* contrapõe a ideia recorrente a muitos pesquisadores da obra do dramaturgo alemão de que seriam as peças épicas de espetáculo (*episches Schaustück*) a grande contribuição dele para o meio teatral, em sua visão seriam sim as peças didáticas (*Lehrstück*) que conduzem para um modelo de ensino e aprendizagem a forma que Brecht encontrou para apontar para um “teatro do futuro” (STEINWEG apud KOUDELA, 1991, p.04) reafirmando dessa maneira a importância desse autor, e desse aspecto de sua produção artística em particular, para o trabalho aqui apresentado.

Outro importante nome do teatro que contribuiu profundamente para o que entendemos hoje como Teatro e Comunidade foi o brasileiro Augusto Boal (1931-2009). Com a criação do seu método do Teatro do Oprimido trouxe técnicas e teorias que foram e ainda são utilizadas dentro do âmbito do teatro comunitário. Integrante do Teatro de Arena, importante grupo teatral residente na cidade de São Paulo/Brasil nas décadas de 50 e 60 tinham como influência o modelo teatral de Brecht, fazendo um teatro político. É ainda neste grupo que Boal começa a dar os primeiros passos em direção ao que viria a ser no futuro a metodologia do Teatro do Oprimido desenvolvendo conceitos como o do sistema coringa<sup>18</sup> fundamental para a estruturação do seu trabalho. Esse e outros conceitos foram trabalhados inicialmente no Brasil e depois acabaram sistematizados durante a época em que foi obrigado a fugir para o exílio (primeiro na América Latina e depois na Europa) por conta da forte repressão instalada pela ditadura militar que assolou o país.

Num primeiro momento suas experiências são realizadas dentro daquilo que Nogueira (2007) chamou de teatro de mensagem, onde o grupo interagia com uma determinada comunidade apresentando espetáculos e experimentos cênicos cuja temática remetia ao social e aos problemas que eles acreditavam que aqueles

---

<sup>18</sup> Modelo dramatúrgico criado para permitir a montagem de qualquer peça com elencos reduzidos, alterando as tradicionais relações narrativas do gênero dramático, apoiado numa proposta épica e crítica. São empregados quatro procedimentos: a desvinculação ator/personagem; perspectiva narrativa unitária; ecletismo de gênero e estilo e a utilização da música com elo de ligação. O Coringa é um personagem onisciente que altera, inverte, recola, pede para ser refeita sob outra perspectiva uma cena, sempre que sinta necessidade de alertar a plateia para algo significativo, concentrando a função crítica e distanciada. IN: < <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/termo620/sistema-coringa>>. Acesso em: 22 de janeiro de 2019.

espectadores vivenciavam, mas este modelo já não era suficiente como forma de alterar a realidade pois segundo o próprio Boal:

*[...]usávamos nossa arte para dizer verdades, para ensinar soluções: ensinávamos os camponeses a lutarem por suas terras, porém nós éramos gente da cidade grande; ensinávamos aos negros a lutarem contra o preconceito racial, mas éramos quase todos alvíssimos; ensinávamos às mulheres a lutarem contra seus opressores. Quais? Nós mesmos, pois éramos feministas-homens, quase todos. (BOAL, 1996, pp.17-18)*

Mesmo sendo boas as intenções era um teatro praticado de cima para baixo, onde a verdadeira voz dos oprimidos não estava sendo ouvida. Tudo muda quando depois de uma apresentação do Teatro de Arena para a Liga Camponesa no interior do nordeste brasileiro, um camponês muito entusiasmado com a apresentação do grupo os convida a se juntarem na luta armada contra as invasões de terra locais, pegando em seus fuzis (que o homem não sabia que eram somente cênicos) e diante da negativa tímida e envergonhada dos artistas sob a justificativa de que eram somente atores e não sabiam nem ao menos atirar o autor percebeu que ao invés de fazerem peças dizendo ao povo aquilo que precisava ser feito deveriam perguntar a eles quais respostas e soluções eles acreditavam serem as melhores para a resolução de seus conflitos. Nasce aquilo que ele denominou *dramaturgia simultânea*, um teatro aberto onde o público ia participando na escolha das decisões sob os temas que eram ali apresentados pelos atores.

Mas isso ainda não era o suficiente, era preciso ir além e dar o verdadeiro protagonismo ao espectador pois segundo ele “quando é o próprio espectador que entra em cena e realiza a ação que imagina, ele o fará de uma maneira pessoal, única e intransferível, como só ele poderá fazê-lo” (BOAL, 1996, p.22). Foi assim que nasceu o *teatro-foro* (também conhecido como *teatro-fórum*) transformando os espectadores em atores e dando-lhes os meios teatrais para isso ocorresse. Começa a ser desenhado o que ele define como Poética do Oprimido:

*Aristóteles propõe uma Poética em que os espectadores delegam poderes ao personagem para que este atue e pense no seu lugar; Brecht propõe uma*

*Poética em que o espectador delega poderes ao personagem para que este atue em seu lugar, mas se reserva o direito de pensar por si mesmo, muitas vezes em oposição ao personagem. No primeiro caso, produz-se uma “catarse”; no segundo uma “conscientização”. O que a poética do oprimido propõe é a própria ação! O espectador não delega poderes ao personagem para que atue nem para que pense em seu lugar: ao contrário, ele mesmo assume um papel protagonista, transforma a ação dramática inicialmente proposta, ensaia soluções possíveis, debate projetos modificadores: em resumo, o espectador ensaia, preparando-se para a ação real. (...)O espectador liberado, um homem íntegro, se lança em uma ação! Não importa que seja fictícia: importa que é uma ação. (BOAL, 1991, pp.138-139)*

Essa visão de uma ação que na forma mimética do teatro modifica, transforma e valoriza a capacidade criadora de seus atuentes, potencializando-os enquanto sujeitos ativos e criativos e dando-lhes visibilidade é a base do Teatro do Oprimido. O autor brasileiro com a sua obra retoma as origens do teatro e reaviva sua função ritualística fazendo com que os participantes vivenciem coletivamente seus problemas e conflitos e encontrem de maneira conjunta as soluções para os mesmos, pois em sua visão todos os seres humanos são em sua essência artistas “não porque eu queira decretar isso, mas porque as primeiras manifestações do ser humano são todas de ordem estética, sensorial” (BOAL, 1991, p.42).

A atuação do seu método se expande para outros campos que não só o artístico, como é o caso das áreas da psicologia e dos movimentos sociais ligados à questão da reforma agrária que se apropriaram de muitos exercícios propostos e criados por ele para promoverem mudanças na esfera política e também psicológica. Dentro do âmbito do Teatro e Comunidade a sua influência está não somente na ideologia que se encontra por trás de sua metodologia, mas também na enorme variedade de exercícios e experimentações cênicas que ele desenvolveu como o *teatro imagem*, o *teatro legislativo*, o *teatro invisível* entre outros que auxiliaram e continuam auxiliando diversos grupos ao redor do mundo como forma de emancipação pessoal e social.

São muitos os estudiosos e especialistas que reconhecem a sua relevância juntamente com a do também brasileiro Paulo Freire (1921-1997) como influenciadores

das bases teóricas dessas práticas comunitárias. É o caso do pesquisador e importante investigador da área Kees Epskamp que em sua análise reforça esse argumento:

*Dois pioneiros devem ser vistos como em primeiro plano neste contexto devido ao empenho deles em desenvolver e sistematizar alguns princípios didáticos durante os anos 60 e 70: Paulo Freire, o brasileiro educador e filósofo e o diretor teatral Augusto Boal. (EPSKAMP apud COUTINHO, 2012, p.119)*

Paulo Freire é citado pelo seu importante trabalho com o desenvolvimento de uma pedagogia que coloca o aluno no centro de todo processo educacional e que rompe com a educação tradicional que era aplicada e difundida até aquele momento. Com a publicação de seu livro *Pedagogia do Oprimido* em 1968 durante seu exílio no Chile, e a tradução do mesmo para diversas línguas durante a década de 70, o pensamento de Freire encontra terreno fértil em diferentes partes do mundo, como em países da África e da América Latina, sendo fundamental e relevante não só para a área da educação como também em outros campos de trabalho como as artes<sup>19</sup>.

Contrapondo-se a ideia de uma “educação bancária” (FREIRE, 1987, p.33) que na sua visão seria aquela que olha o aluno somente como um receptor de conteúdos, sem ter nada para oferecer em troca ao professor que neste caso produziria e repassaria todo o conhecimento ele propõe uma pedagogia baseada no diálogo e na troca alçando a educação a uma prática libertadora ao invés de aprisionadora de conteúdos e pessoas. Estruturada em uma relação dialógica entre professor/aluno/ sociedade sua teoria leva em consideração o conhecimento já adquirido pelo estudante e seu relacionamento com a sociedade que o cerca, procurando estabelecer ligações entre suas vivências não como uma forma de cristalizá-las, mas sim como ponto de partida para que ele possa fazer a leitura do mundo como sujeito ativo e histórico que é.

Essa compreensão de mundo que parte de uma lógica estruturada no diálogo, na autonomia e na participação como meio de idealização de uma nova relação entre o

---

<sup>19</sup> O próprio Boal reconhece sua importância como determinante para o seu trabalho “não posso esquecer do Paulo Freire. Meu livro chama Teatro do Oprimido como uma claríssima alusão ao meu querido amigo que morreu sete anos atrás, que escreveu a Pedagogia do Oprimido. É uma influência dele também. Dele mais ainda porque ele trabalhou no Brasil em situações que pareciam com aquelas que eu trabalhei também.” (BOAL apud BEZELGA, 2012, p. 465)



homem e a comunidade encontra no teatro um importante aliado para difundir-se enquanto instrumento de mobilização social, sendo este utilizado como “uma das principais ações culturais” (DESGRANGES apud BEZELGA, 2012, p.466) na construção do conhecimento e no empoderamento de indivíduos e grupos. Nas palavras da professora da Universidade de Évora, Isabel Bezelga:

*O Teatro passou a ser a arena privilegiada para refletir sobre questões de identidade, porta-voz de assuntos locais e expressão de vozes silenciosas da comunidade e de exercício de cidadania. O teatro acabou assim por cumprir o desígnio de celebração identitária da comunidade, onde cada um e todos se reconhecem nas suas diferenças e aspirações. (BEZELGA, 2012, p.486)*

Esta abertura é propiciada pelo fato que nas décadas de 60 e 70 o teatro se encontrava em crise e buscava um novo modelo de arte que se afastasse dos moldes eruditos do passado conectando-se com outras formas artísticas como o cinema, a dança, as artes plásticas e os media. Os artistas desta época rompem com o texto como eixo dramático central do espetáculo, exploram novos lugares para encenação que não somente o palco teatral e têm na formação do teatro de grupo e de pesquisa os alicerces para que seus estudos possam desenvolver-se em plenitude.

É diante deste contexto que vemos surgir em diferentes partes do mundo práticas artísticas que de maneira híbrida abrangem diferentes aspectos da sociedade, fundindo-se com outros campos de estudo tendo o homem e os problemas sociais que emergem dessa relação como pano de fundo para os seus trabalhos, sem necessariamente apelar para um jogo psicológico. O teatro parte em busca de si mesmo, procurando estabelecer práticas de comunicação diferenciadas daquelas que antes eram utilizadas, recebendo na definição de Lehmann (2007) o título de *Pós-dramático*.

Essa convergência de fatores propiciou novas estruturas de convivência comunitárias beneficiando o desenvolvimento do Teatro e Comunidade em diversas partes do mundo. O que nos leva ao próximo subcapítulo, onde a intenção é tentar analisar de maneira sucinta as particularidades e a trajetória dessas práticas em Portugal, na Itália e no Brasil.

### 1.3 – Portugal e a Revolução dos Palcos

Pensar em um desenvolvimento do teatro comunitário em Portugal é inevitavelmente recorrer as práticas artísticas sistematizadas nos últimos 40 anos como exemplos concretos de ações e grupos que procuraram olhar diretamente para este estilo teatral, mas isso não significa que antes disso elas eram inexistentes. Tendo sua herança e raiz em um modelo de teatro popular essas manifestações podem ser encontradas como formas embrionárias anteriormente ao teatro pré-vicentino através dos atos litúrgicos e jogralescos que propunham uma dramaturgia voltada para as tradições da comunidade e onde esse artista respirava e vivia da proximidade e intimidade que era gerada dessa relação.

As diversas demonstrações populares persistiram durante séculos como forma legítima de preservação e memória do povo e durante o período oitocentista aparecem como afirmação nacionalista ligada aos movimentos de intelectuais românticos. É no início do século XX que este cenário começa a alterar-se com a implantação do Estado Novo e a criação do Secretariado de Propaganda Eleitoral (SPN) depois conhecido como Secretariado Nacional de Informação (SNI) que tem na coordenação e direção de António Ferro a função de projetar e reconstruir a visão da cultura popular como um produto para ser encenado. O pesquisador Paulo Raposo afirma que “trata-se de embelezar e dramatizar em tom de espetáculo o que o “povo é e faz”, ou melhor, o que for decidido pelos avaliadores legítimos do regime como sendo a cultura popular a se representar” (RAPOSO, 2003, p.05).

Partindo deste princípio são criadas em 1933 as *Casas do Povo* que passaram a funcionar como um organismo de desenvolvimento social, econômico e também cultural, criando aquilo que eles denominaram como ciclos de “teatro para o povo” encontrando nessa arte específica um importante aliado para a “domesticação” da população. Após este movimento temos uma terceira fase, que se inicia nos anos 50 e prolonga-se até o 25 de abril, sendo denominada por Raposo como uma (re) descoberta do país e de seu povo pelos artistas intelectuais que “vão relançando as bases de diálogo entre a cultura artística, experimental e urbana e as imagens por ela produzidas e recolhidas da cultura popular essencialmente rural” (RAPOSO, 2003, p.02).

Nessa fase é possível perceber a utilização da cultura popular como forma de resistência e militância contrapondo-se a hegemonia elitista da cultura oficial propagada pelo Estado Novo. Há um reforço dessa ideia principalmente após a Revolução dos Cravos em abril de 1974 e também com o surgimento de companhias e grupos teatrais como a *Comuna* (criada em 1972); *Cornucópia* (1973); *O Bando* (1974) e *A Barraca* (1976) que tem um forte apelo político e são responsáveis pela descentralização e democratização da cultura no país.

Sendo na participação em campanhas de dinamização cultural como aquelas promovidas pela Movimento das Forças Armadas (MFA) onde grupos como a *Comuna* percorrem o país levando seu teatro a povoados e aldeias que nunca tinham recebido este tipo de programação ou com fortes influências da animação cultural como matriz fundadora dos ideais do grupo<sup>20</sup> como é o caso do teatro *O Bando*, esses grupos promovem uma nova abertura do teatro como espaço antropológico de celebração e rito conclamando a participação da comunidade nessa festa.

É também pós 25 de abril que o movimento ligado ao teatro educação, inspirados nas experiências educacionais desenvolvidas principalmente na França e no movimento do teatro independente que estava em ampla ascensão, ganham espaço em Portugal e influenciam as práticas comunitárias no país tanto no âmbito da formação de artistas e educadores de artes como é o caso do Conservatório Nacional (experiência que será melhor detalhada no terceiro capítulo) com o seu curso de Educação pela Arte tendo na figura de Arquimedes da Silva Santos um alicerce fundamental para o seu desenvolvimento, quanto com a inserção de matérias ligadas as expressões artísticas no 1º Ciclo, 3º Ciclo e Secundário estendendo o ensino das artes para as escolas públicas de todo o país.

A partir dos anos 80 há uma refolclorização das manifestações populares que assumem cada vez mais um caráter de espetáculo tendo nas autarquias e no poder público e privado os promotores desses eventos dentro de calendários específicos em forma de festas, feiras e festivais regionais. É o caso da tradição secular conhecida como

---

<sup>20</sup> Em um manifesto escrito pelo Bando em 1988, a companhia afirma que “aceita o funcionamento coletivo e que exclui os valores e as práticas do individualismo e do vedetismo e pretende dirigir-se à comunidade. (...) O termo *teatro comunitário* é o termo que encontrámos para melhor classificar a nossa atitude no teatro neste momento. (BRITES apud ANDRADE, 2013, p.32)

a *Queima do Judas*, promovido por várias organizações ao redor do país merecendo um destaque a realizada pela ACERT – Associação Cultural e Recreativa de Tondela, que desde 1985 produz um espetáculo transdisciplinar com a participação de centenas de participantes da comunidade.

Nas últimas décadas é possível notar espalhados de norte a sul do país uma crescente produção de projetos fundamentados no vínculo entre um grupo e a comunidade que existe em seu redor, como é o caso do grupo *Comédias do Minho* (rede cultural intermunicipal da região da província do Minho); *3 em Pipa* (Odemira e Lagos); *Teatro Humano* (Lisboa e também na Itália); *Pim Teatro* (da região do Alentejo); Festival Todos em Lisboa ( que desde 2009 promove a interculturalidade entre as artes performativas em diferentes regiões da cidade de Lisboa) *A PELE – Espaço de Contato Social e Cultural* (Porto); *Asta – Teatro e outras Artes* (Covilhã), entre diversos outros.

Esses dois últimos projetos merecem atenção especial pelo importante trabalho desenvolvido nos últimos anos tanto a nível nacional quanto internacional, projetando e divulgando o teatro comunitário português para o mundo. No caso da associação A PELE<sup>21</sup>, seu fundador Hugo Cruz é um nome relevante no meio cultural e acadêmico e desde 2007 juntamente com o seu grupo promove projetos artísticos nas comunidades ao redor de sua sede e em parceria com outras entidades da cidade do Porto, como por exemplo com a *Associação dos Surdos* e com a *Direção Geral dos Estabelecimentos Prisionais* através do projeto ECOAR que merece destaque por conta do seu ineditismo em Portugal.

É dele e de sua equipe também a iniciativa de realizar desde 2011 o *MEXE - Encontro Internacional de Arte e Comunidade*, trazendo grupos de teatro comunitário de vários lugares do mundo como forma de celebrar e incentivar essas práticas. Em 2015 o festival inaugurou outra vertente igualmente importante e passou a abrigar também o *EIRPAC – Encontro Internacional de Reflexão sobre Práticas Artísticas*, encontro acadêmico que tem nas figuras de Hugo Cruz e da professora e pesquisadora da Universidade de Évora Isabel Bezelga seus principais organizadores e articuladores na busca pela promoção do pensamento científico dentro deste ramo trazendo para o

---

<sup>21</sup> Para maiores informações sobre a companhia e seus projetos. IN: <<https://www.apele.org/>>.

evento importantes pensadores e estudiosos da área a nível mundial, iniciativa inédita dentro da história do Teatro e Comunidade em Portugal.

Em suas duas edições o EIRPAC mostrou-se um importante espaço de partilha e reflexão recebendo o apoio acadêmico de diferentes centros de estudos de várias universidades portuguesas crescendo e expandindo sua atuação a cada novo encontro sendo que esta 3ª edição, que irá decorrer em setembro de 2019, será feita numa coorganização entre: Centro de História da Arte e Investigação Artística da Universidade de Évora (CHAIA/EU); Centro de Investigação e Intervenção Educativas da Faculdade de Psicologia e Ciências da Educação da Universidade do Porto (CIIE/ FPCEUP); Centro de Investigação em Comunicações Aplicadas e Novas Tecnologias da Universidade Lusófona do Porto (CICANT/ULP); Escola Superior de Música, Artes e Espetáculo do Instituto Politécnico do Porto (ESMAE/ IPP); Faculdade de Ciências Humanas da Universidade Católica Portuguesa-Lisboa (FCH –UCPL); Instituto de Estudos de Literatura e Tradição da Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa (IELT/FCSH/NOVA); Instituto Politécnico de Lisboa (IPL); i2ADS da Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto (i2ADS/FBAUP) e PELE<sup>22</sup>.

Outra organização que merece nosso destaque é a Asta – Teatro e outras Artes<sup>23</sup> fundada no ano 2000 e coordenada por Sérgio Novo que além dos projetos desenvolvidos com a comunidade na região de Covilhã, como por exemplo o mais recente “*Tecer-Entretecer-Destecer*” que tem estreia prevista para maio de 2019 e que pretende fazer um mergulho na história e no passado do universo têxtil de Covilhã e da região, produzem também em parceria com outros grupos e iniciativas europeias ações de promoção e fortalecimento de comunidades específicas utilizando o teatro como ferramenta de emancipação social. Como é o caso do projeto *Tell Me – Theatre for Education and Literacy Learning of Migrants in Europe*<sup>24</sup> construído em parceria com: a *Nobel for Disabled* (organização fundada pelo ganhador do prêmio Nobel – Dario Fo); a associação italiana *Nuovi Linguaggi* e a organização sueca *Integration För Alla – IFALL*. Este projeto foi agraciado este ano com o prêmio *European Language Label*.

---

<sup>22</sup> Informações disponíveis. IN: <<https://www.mexe.org.pt/pt/>>.

<sup>23</sup> Para maiores informações sobre a companhia e seus projetos. IN: <<http://aasta.info/>>.

<sup>24</sup> Informações sobre o projeto disponíveis. IN: <<https://www.tellmeproject.com/?lang=pt-pt>>.

#### 1.4 – Itália e o Teatro Social

A história italiana com o Teatro e Comunidade tem sua estrutura fundamentada em três importantes influências: o “novo teatro”, nome dado pelos estudiosos italianos para o teatro experimental e de pesquisa surgido no final dos anos 40 e que atinge seu auge nos anos 60, sendo a Itália um país relevante neste cenário pois foi sede para a grande maioria desses grupos de vanguarda; a Animação teatral, utilizada como um método pedagógico original e ativo de conhecimento e criatividade dentro das escolas nas décadas de 70 e 80 e por fim o Psicodrama e o Dramaterapia, técnicas desenvolvidas em outros países mas que tiveram em território italiano grande adesão moldando e influenciando os artistas e pensadores que trabalharam e ainda trabalham com práticas comunitárias no país.

O pesquisador e professor italiano Claudio Bernardi em seu livro *Il Teatro Sociale - L'arte tra disagio e cura* (2004) conta que as origens do teatro social na Itália estão na fundação do *Piccolo Teatro di Milano* em 1947, o primeiro teatro público italiano. Sua criação é uma forma de ressurgimento da arte e da cultura depois da catástrofe da Segunda Guerra Mundial e do Fascismo, sendo seus alicerces documentados em um manifesto programático escrito por Mario Apollonio onde ele relata que o teatro que ali nascia seria um lugar de iluminação da mente e de elevação das classes populares tendo o público (e não os atores ou encenadores) como protagonistas ativos da vida social e cultural. O slogan que acompanha o nascimento do Piccolo é: “*Teatro de Arte para Todos*”<sup>25</sup>.

O pesquisador aponta que estes pensamentos são as causas do “divórcio” entre Apollonio e os outros fundadores Giorgio Strehler, Paolo Grassi e Nina Vinchi, já que sua visão de uma plateia que se transforma no coro dramático do espetáculo e participa junto da criação cênica era algo que Strehler considerava “publicitário e moralista” (BERNARDI, 2004, p.38) mas que na opinião do autor italiano era algo revolucionário e que influenciaria profundamente a emergência de um teatro com uma forte função social.

Aliado a essa ideia elaborada por Apollonio temos o surgimento também em 1947 do *Living Theatre* em Nova York como um grupo teatral disposto a mudar não só a

---

<sup>25</sup> IN:< <https://www.piccoloteatro.org/it/pages/storia-del-piccolo-teatro>> . Acessado em: 25 de janeiro de 2019.

linguagem, o estilo e a forma, mas sobretudo o modo de produção teatral. Seus criadores a atriz Judith Malina e seu marido o pintor, cenógrafo e diretor Julian Beck revolucionam o fazer artístico e como Apollonio também propõem uma participação mais ativa do público em suas obras. O surgimento deste grupo é significativo pois marca segundo os estudiosos o início do que eles denominam como *Teatro de Vanguarda* e influenciaria o teatro tanto na Itália como também em outros lugares da Europa e da América, sendo este período dividido em quatro fases por Marco de Marinis:

1. **A fase do prelúdio ou da antecipação (1947-1959):** ambientada majoritariamente na América, com o surgimento do já referido grupo em 1947, depois com o happening inaugural de Alan Kaprow, com a fundação do Teatr Laboratorium de Grotowski e da San Francisco Mime Troupe de Ronnie Davis e da estreia da neovanguarda italiana com Carmelo Bene e Carlo Quartucci;
2. **A fase do advento (1959 – 1964):** marcado pela transferência do Living Theatre para a Europa, pelo surgimento na Noruega do Odin Teatret de Eugenio Barba, pela apresentação de Marat -Sade de Peter Weiss com direção de Peter Brook e pela mudança do laboratório de Grotowski de Opole para Wroclaw como sua sede definitiva;
3. **A fase de consagração (1964-1968):** época que os líderes deste novo teatro alcançam reconhecimento internacional e produzem a maioria dos seus mais belos espetáculos (*Frankenstein* e *Antigone* do Living; *O Príncipe Constante* e *Apocalypsis cum figuris* de Grotowski, *Fire* e *The Cry of the People for Meat dos Bread and Puppet* e *The Serpent* do Open Theatre de Joseph Chaikin);
4. **A fase da primeira crise (1968-1970):** este período é considerado um divisor de águas pois faz com que muitos dos expoentes do teatro de vanguarda tenham que lidar com sua arte e com o trabalho produzido até aquele momento repensando sua função<sup>26</sup>. (DE MARINIS, 1987, p.05)

---

<sup>26</sup> Tradução própria.

Este teatro que se estrutura no jogo, no rito, na festa e que busca não somente a produção de espetáculos, mas que suas técnicas possam contribuir para uma transformação positiva do espectador encontra no movimento da Animação Teatral, que começa a se popularizar na Itália no final dos anos 60, um importante aliado na visão de um teatro que é responsável por mudanças e serve como mediador de conflitos. Com influência francesa, através das noções de jogo dramático elaboradas por Léon Chancerel e pela educação democrática proposta por Célestin Freinet, a Animação Teatral se estabelece como uma forma de “restituir aos jovens a livre expressão como forma primária e necessária de comunicação e de relação entre os homens”<sup>27</sup> (BERNARDI, 2004, p.44). Essa forma artística pedagógica contribuiu para uma modificação do que se entendia como arte nas escolas e instituições públicas trazendo um novo olhar para ensino artístico das crianças e jovens. Esse contributo se expande para fora do muro das escolas e passa a abranger as cooperativas, grupos e coletivos recém-criados nessa época, que através das suas manifestações artísticas são incentivados pelas Comunes<sup>28</sup> a produzirem espetáculos e intervenções valorizando e resgatando as tradições locais. A cultura passa a ser vista como produto social e de construção da identidade nacional.

Um exemplo de artista deste período é *Giuliano Scabia*, poeta e animador que além dos trabalhos desenvolvidos nas escolas realiza nos anos de 1972 e 1973 um trabalho em conjunto com a equipe sanitária do Doutor Franco Basaglia, responsável pelo Hospital Psiquiátrico de Trieste, onde buscavam um tratamento mais humano para os pacientes que se encontravam internados com doenças mentais. O projeto intitulado *Marco Cavallo* era composto por diversos laboratórios que tinham a intenção de explorar a capacidade criativa dos internos, através do teatro, da pintura, da construção de bonecos e objetos cênicos, da música e das histórias pessoais. Ao final do trabalho foi realizado um grande desfile cênico com os participantes do projeto, seus familiares e os funcionários do hospital que “invadiram” a cidade com a intenção de mostrar as possibilidades criativas que aquela comunidade possuía.

Esta experiência dentro do Hospital Psiquiátrico de Trieste mostrou-se muito relevante e significativa no âmbito do Teatro Social na Itália e influenciou diversas outras

---

<sup>27</sup> Tradução própria.

<sup>28</sup> Correspondente italiano do que seria o município no Brasil e o concelho em Portugal.



que vieram a seguir criando um movimento que passa a exigir das autoridades italianas melhores condições para os internos e até o fechamento desses locais e a reinserção dessas pessoas na comunidade.

Além dessa inspiração essas novas práticas artísticas e comunitárias passam a contar com novas técnicas surgidas em outros países da Europa e trazidas pelo Psicodrama<sup>29</sup> e pela Dramaterapia<sup>30</sup> que se difundem e ganham muitos adeptos pelo país. O teatro é utilizado como método terapêutico e de transformação pessoal e os grupos teatrais que trabalham dentro dessas instituições expandem suas ações para outros locais, como as periferias das grandes cidades e também dentro dos estabelecimentos prisionais. A arte passa a ser parte essencial do tecido social como forma de mudança e renovação denunciando através do teatro a alienação e as opressões sociais.

Um outro momento significativo para o desenvolvimento do Teatro Social aconteceu em 1977 na cidade de Casciana Terme na região da Toscana, reunindo em uma convenção mais de 100 grupos teatrais italianos e também de outros países da Europa e da América Latina entre eles: *Piccolo teatro di Pontedera*, *Odin Theatre*, *Comuna Nucleo*, *Teatro Tascabile di Bergamo*, *Els Comedians*, *Teatro di Ventura*, *Potlach Teatro gruppo di Salerno*, *Colletivo Tupac Amaru* entre outros.

O tema deste encontro foi “*O uso do teatro no território*” e a intenção dos grupos ali reunidos era trabalhar as práticas artísticas não somente na esfera geográfica mas tecer relações com as estruturas públicas, sejam elas teatrais ou não, como forma de incentivar a produção cultural e a participação da comunidade. Um fenômeno que se mostraria não

---

<sup>29</sup> Técnica desenvolvida pelo médico e psicólogo Jacob Levy Moreno (1889-1974) definida como a ciência que explora a verdade através dos métodos dramáticos. Também considerado o “pai” da terapia de grupo, seus métodos tinham o drama como elemento central e se concentravam no presente e na espontaneidade como forma de alterar as condições psicológicas de seus pacientes. Moreno acreditava que através de suas técnicas sociodramáticas podia transformar a sociedade em um lugar mais humano e menos repressivo. (BERNARDI, 2004, p.47)

<sup>30</sup> Diferente do Psicodrama que tem na figura de Moreno seu idealizador, essa técnica desenvolvida em contexto anglo-saxão recebe influência de diversos pensadores como Sue Jennings, Robert Landy, Peter Slade e Roger Grainger que através de seus trabalhos inspiram esse novo modelo terapêutico. O dramaterapia define o teatro, na sua mais ampla concepção, como um método de terapia em si, independente de qual contexto ele esteja inserido. A diferença entre Psicodrama e Dramaterapia é que enquanto o primeiro lida com as “partes doentes” do sujeito trabalhando-as, o segundo prefere trabalhar com a imaginação, sem focar nos problemas específicos de cada participante. (BERNARDI, 2007, p.49)

somente teatral, mas também sociológico pois propunha um teatro nas praças, escolas e fábricas integrando a arte na vida política e econômica da cidade.

Desde então muitos grupos e estruturas se fortaleceram e criaram trabalhos dentro da esfera do social sendo que os trabalhos dentro do cárcere e relacionados ao campo da saúde (com pessoas com deficiência ou com idosos que têm Alzheimer por exemplo) são os mais frequentes e disseminados. Companhias como *Barabba's Clows* (que trabalham desde 1976 com adolescentes em situação de risco em Arese), *Compagnia della Fortezza* (residente em Volterra e que abriga o Centro Nacional Teatro e Cárcere, uma instituição responsável por ações a nível nacional e internacional neste âmbito) e também o *Progetto Metamorfosi – Scena Mentale in Trasformazione* (realizado na cidade de Brescia e desenvolvido com a colaboração da professora e importante pesquisadora nessa área Doutora Giulia Innocenti Malini) são alguns dos inúmeros exemplos de grupos e projetos que realizam ações consistentes em território italiano atualmente.

### **1.5 – Brasil e a Comunidade: uma relação entre o Estado e o Terceiro Setor**

A trajetória brasileira com o Teatro e Comunidade está estruturada em um percurso que mistura o campo educacional e o político. Ela aproxima-se da trajetória italiana no que diz respeito ao uso da arte dentro das escolas como forma de exercício da cidadania e ampliação da competência cultural de seus participantes ao mesmo tempo que acompanha a jornada portuguesa no que se refere ao contexto político, onde os sistemas repressivos e ditatoriais que os dois países foram submetidos funcionaram como forças antagônicas para o desenvolvimento e sedimentação dessas práticas. Outro ponto em comum, tanto com o caso italiano quanto com o português, é a presença de grupos teatrais de pesquisa como importantes aliados para a resistência e promoção dessas atividades artísticas. Uma particularidade do caminho brasileiro é a forte influência do chamado Terceiro Setor<sup>31</sup> como incentivador e até organizador desses percursos, o que mostra a incapacidade do Estado de oferecer incentivos e estrutura básica, ao mesmo

---

<sup>31</sup> Termo sociológico criado na década de 70 nos EUA para definir organizações da iniciativa privada, sem fins lucrativos e que prestam serviço de caráter público. IN:< <https://www.bhbit.com.br/terceiro-setor/o-que-e-terceiro-setor-significado/> >. Acessado em 29 de janeiro de 2019.

tempo que aponta para um caminho perigoso em alguns casos no que se refere aos interesses comerciais e monetários por trás dessas organizações como veremos a seguir.

Olhando sob o ponto de vista educacional a sistematização e o estudo das práticas artísticas comunitárias no Brasil apesar de contar com inúmeros exemplos ainda é um fenômeno muito recente e apenas nos últimos 20 anos tem recebido suas maiores contribuições por parte do meio acadêmico, firmando-se como um campo independente e distanciando-se das pesquisas sobre o uso do teatro dentro das salas de aula por exemplo. Misturando influências do ensino formal com o modelo informal (praticado por organizações não governamentais e associações comunitárias) sua trajetória é marcada por um caminho emaranhado dificultando sua completa definição. Sendo essa dificuldade sentida na fala da professora Márcia Nogueira:

*O alcance e o significado do Teatro em Comunidades, no Brasil, têm indicadores contraditórios. De um lado, ele parece não ser significativo, quando buscamos por uma bibliografia nacional sobre o teatro feito nesses contextos; ou quando buscamos comunicações e palestras nos Congressos, Seminários de Teatro, mesmo nos que têm foco em Pedagogia do Teatro e Teatro na Educação, e ainda quando buscamos nas academias brasileiras disciplinas que tratem do teatro na comunidade, nos cursos de graduação e pós-graduação em Teatro. No entanto, ao pesquisar as práticas existentes, podemos identificar um número muito grande de práticas teatrais que acontecem em contextos comunitários, propostas a partir de diferentes iniciativas. (NOGUEIRA, 2010, p.01)*

Mesmo diante da dificuldade de traçar uma trajetória histórica é possível perceber em diferentes bibliografias consultadas alguns pontos que coincidem, como por exemplo a forte influência do movimento ligado a Arte Educação Brasileira, merecendo destaque o surgimento das *Escolinhas de Arte* na década de 30 que inaugura a prática artística como fenômeno extracurricular, o *Movimento da Escola Nova* na década de 40 onde a arte ganha um status novo “passando a ser vista como experiência que leva ao aprendizado e ao desenvolvimento expressivo” (SANTANA, 2002, p.248) e a Reforma Educacional, que a partir da década de 70 transforma o ensino das artes em disciplina obrigatória nas escolas de 1º e 2º ciclo no país. Com essa obrigatoriedade as universidades criam cursos

ligados a arte educação como forma de preparar e formar os futuros educadores, recebendo importantes contributos por parte de estudiosos académicos, sendo as pesquisas desenvolvidas pela professora da Universidade de São Paulo (USP) Ana Mae Barbosa uma das mais relevantes neste campo.

Apesar de pertinente esses estudos referem-se na grande maioria dos casos as Artes Visuais sendo o campo teatral pouco citado. É na década de 80 com o trabalho da professora da Escola de Comunicação e Artes (ECA) da Universidade de São Paulo (USP), Ingrid Koudela, que o campo da pedagogia teatral passa a ser estudado com maior profundidade. Koudela traduz para o português as obras da norte-americana *Viola Spolin* introduzindo o conceito de jogos teatrais e difundindo seu pensamento no país, influenciando diversos artistas e educadores nessa área. O teatro invade o ambiente escolar e são muitos os trabalhos desenvolvidos em todos o país nas décadas seguintes tendo a arte dramática como foco. Outro papel de destaque é o seu trabalho com a obra de Bertolt Brecht com as já citadas *peças didáticas ou de aprendizagem*, popularizando este aspecto específico do trabalho do dramaturgo alemão dentro das escolas e universidades brasileiras.

Nesse sentido a trajetória portuguesa e brasileira também se encontram pois com o desenvolvimento e expansão do Teatro Educação nos dois países no mesmo período e um fortalecimento deste campo nos anos que se sucedem há uma forte cooperação entre os investigadores e académicos de ambos os lados favorecendo a pesquisa e a investigação. Um exemplo atual é a parceria entre as professoras Márcia Nogueira e Isabel Bezelga, a primeira da Universidade do Estado de Santa Catarina e a segunda da Universidade de Évora que tem vindo a desenvolver diferentes projetos de intercâmbio tanto em Portugal quanto no Brasil nos últimos dez anos.

Em paralelo ao universo educacional o campo político teve enorme influência nas práticas do Teatro e Comunidade no Brasil. Em um primeiro momento, no período que antecede a ditadura militar, inspirados pelo sentimento nacionalista que toma conta do país e na busca por reformas de base e conquistas de direitos para o povo temos o surgimento em diferentes regiões de organizações estudantis, sindicatos e associações comunitárias. Na região Nordeste destaca-se a política implementada pelo então governador Miguel Arrais chamada de *Movimento de Cultura Popular (MCP)* que apoiada

pelas teorias de Paulo Freire busca um programa de educação e cultura popular, conscientizando e preparando os trabalhadores para uma participação efetiva na vida política do país.

Uma das formas que eles encontraram para divulgar o programa foi através da produção cultural popular produzindo “festivais de cinema, teatro e música, mantendo Centros e Praças de Cultura” (GARCIA apud COUTINHO, 2010, p.107). Há a criação dos chamados *Clubes de Teatro*, promovidos pelos centros educativos e sindicatos e seus elencos eram compostos por operários e trabalhadores de outros setores que se apresentavam na cidade de Recife e em outras regiões do Estado. Essas e outras ações fervilham em diferentes partes do País e as companhias teatrais que surgem neste período como: o *Arena* (1953); o *Oficina* (1958); o *Centro Popular de Cultura da União Nacional dos Estudantes – CPC do Rio de Janeiro* (1961) e o *Grupo Opinião* (1964) nascem com a ideia de alterar o sistema social vigente e levar o teatro para espaços não convencionais, abandonando a ideia de um teatro somente comercial, fortalecendo sua função social e aproximando-se das camadas populares.

Quando acontece o golpe militar em 1964 e durante os 20 anos que o regime durou, a repressão por parte dos militares em cima desses artistas acaba submetendo a maioria das suas obras à censura e muitos são obrigados a fugir para o exílio. Os artistas que permanecem no Brasil utilizam o teatro como forma de resistência e protesto, surgindo em diversos locais espaços teatrais alternativos sendo que os grupos que ocupam esses locais são formados por uma mistura de artistas profissionais com integrantes da comunidade dos bairros periféricos das cidades. Quando finalmente há a retomada da democracia muitos desses grupos já instalados e ocupando centros culturais ou espaços públicos da região ou mesmo com sedes definitivas nesses bairros continuam seus trabalhos em diálogo com as comunidades que ali existem, sendo exemplos que permanecem até hoje os grupos *Teatro Popular União e Olho Vivo* em São Paulo, o *Grupo Galpão* em Minas Gerais e *Oi Nós aqui Traveiz* de Porto Alegre.

Outro fator que merece destaque na trajetória brasileira é a relação da arte com as chamadas *ONGS* (Organizações não-governamentais) também chamadas de Organizações da Sociedade Civil (OSC) que principalmente na década de 90, com a retomada da democracia e as primeiras eleições presidenciais em 1989, encontram as

condições necessárias para a sua estruturação definitiva no país. Apesar dessa relação entre a sociedade e o Terceiro Setor não começar precisamente nessa época, sendo que ações desse tipo já existiam na América Latina desde a década de 70 tendo a Igreja Católica como grande responsável pela maioria delas, a situação socioeconômica que a sociedade brasileira vive após a redemocratização são primordiais para o fortalecimento desse tipo de organização.

A princípio suas atuações, em campos que abrangem os direitos das minorias, educação, saúde e cultura, seriam apenas uma forma paliativa até o Estado ter condições de se reestruturar e ser capaz de oferecer as condições adequadas de acesso a esses serviços básicos para a população, mas não é bem isso que acontece e diante da precariedade do poder público em atender essas demandas a solução encontrada é repassar verbas para que essas organizações cumpram esse papel, firmando uma relação de codependência com o Estado que persiste até hoje.

Na área das artes são muitos os exemplos de projetos deste tipo e atualmente organizações que tem a cultura como foco correspondem a 10% entre as 820 mil ONGS presentes no Brasil, segundo um estudo publicado em 2018 pelo Mapa das Organizações da Sociedade Civil<sup>32</sup>. Apesar de muitos desses projetos atuarem de forma eficaz e necessária nas comunidades que eles estão inseridos refletindo sua cultura e dando visibilidade para os seus integrantes, como é o caso do grupo *Nós do Morro* no Rio de Janeiro e que foi tema de pesquisa do doutorado da professora Marina Henriques Coutinho, alguns desses projetos ainda realizam ações que são consideradas “de cima para baixo” reforçando preconceitos e favorecendo a estigmatização da população atendida por essas organizações, que em sua grande maioria pertencem as zonas periféricas das cidades. Atendendo a interesses financeiros das empresas privadas que apoiam e patrocinam essas ONGS, muitos desses projetos deixam de estabelecer uma relação dialógica com a comunidade apresentando uma imagem superficial e “maquiada” das mesmas, promovendo ações e eventos artísticos que não refletem suas verdadeiras questões, sendo o projeto (e não a comunidade) seu destinatário final.

---

<sup>32</sup> Este estudo traça um perfil dessas organizações e suas áreas de atuação, sendo que 40% delas atuam no setor da saúde e 41% estão situadas na região Sudeste do Brasil. Esses e outros dados estão disponíveis no site da instituição. IN: < <https://mapaosoc.ipea.gov.br/index.html> >. Acessado em 30 de janeiro de 2019.

Um espaço que se contrapõe a essa ideia e atualmente serve como mobilizador das práticas comunitárias tanto no Brasil, quanto na Itália e também em Portugal são as universidades, que através de projetos de extensão, cursos de formação e outras atividades tem se mostrado um modelo bastante eficaz em unir ações que misturam a prática e a teoria gerando pensamento crítico. É por este motivo que achei necessário dar um destaque para essas atuações sendo este o tema da próxima parte e o que encerra o capítulo sobre o Teatro e Comunidade.

### **1.6– A universidade como espaço de atuação entre o Teatro e a Comunidade**

Durante a pesquisa para esse trabalho pude perceber que além das práticas artísticas que nasciam da própria relação dos artistas com uma determinada comunidade e das organizações que dela derivam (hospitais, prisões, centros de atendimentos sociais etc.) esses encontros também poderiam surgir no ambiente educacional promovido pelas universidades. Essas interações são geradas pela própria formação acadêmica dos artistas em cursos de Bacharelados, Licenciaturas e Mestrados ofertados pelas instituições na forma de estágios ou ainda em cursos de extensão social promovidos para a comunidade que servem como forma de aliar as pesquisas teóricas desenvolvidas pelos professores e estudantes com as práticas de campo.

A interação entre universidade e comunidade através dos chamados cursos de extensões universitárias tem sua origem na Inglaterra no século XIX e nasce como uma forma de oferecer cursos e atividades de curta duração a adultos que estavam fora da universidade. Posteriormente as universidades americanas passam a desenvolver a extensão por meio da prestação de serviços para a comunidade rural e urbana que se localizava ao seu redor. Esses dois modelos influenciam práticas em diversas instituições pelo mundo, sempre tendo ou a oferta de cursos ou a prestação de serviços à comunidade como mote de ação. Em conjunto com o ensino e com a pesquisa a extensão universitária forma um tripé virtuoso de produção e disseminação de conhecimento da comunidade universitária interligando-a com as necessidades e práticas de saberes reais que outros segmentos da sociedade possuem. Segundo Ivanise Monfredini essas ações:

*Implicam num amplo e complexo movimento de integrar alunos, professores pesquisadores, governos e movimentos sociais em relações democráticas propiciando assim experiências coletivas de autonomia e integrando diferentes conhecimentos, saberes e afetos dos envolvidos. (MONFREDINI, 2016, p.16)*

A oferta de uma formação específica em Teatro e Comunidade, tanto no âmbito da graduação quanto no da pós-graduação, é algo recente em diversas partes do mundo e que só ganha visibilidade e sistematização por parte das instituições nos últimos 20 anos. Tanto Portugal, quanto a Itália e também o Brasil possuem cursos voltados para a formação desses profissionais e ambas as experiências celebraram protocolos, seja no formato de extensões universitárias ou estágios, para atuarem nas comunidades ao redor como forma de aliar o conhecimento teórico com o prático.

Falando especificamente do caso português três instituições de Ensino Superior atualmente se destacam na oferta formativa dentro deste campo, são elas: a *Universidade de Évora*, a *Escola Superior de Música e Artes do Espetáculo (ESMAE)* do Instituto Politécnico do Porto e a *Escola Superior de Teatro e Cinema (ESTC)* do Instituto Politécnico de Lisboa. No primeiro caso há a oferta das disciplinas *Teatro Educação e Comunidade* e *Teatro e Contextos* dentro dos 3º e 4º semestres respectivamente do curso de Licenciatura em Teatro abordando este ramo de estudos como parte da formação do estudante. Há também a oferta dentro do Mestrado em Teatro da instituição de um *Laboratório de Interpretação/Encenação* que oferece ao aluno do curso a possibilidade de investigação e a realização de uma tese e/ou projeto dentro do referido tema e por fim a Universidade de Évora ainda oferece uma pós-graduação em *Teatro Educação e Comunidade*.

Já na ESMAE não existe uma matéria específica que trate deste tema atualmente, mas no Mestrado em Artes Cênicas tanto na área de especialização em Interpretação e Direção Artística quanto no de Direção de Cena e Produção existe a menção ao campo das *Práticas Artísticas e Comunidades* como uma das competências que o curso oferece.

O caso da ESTC destaca-se dos demais por oferecer dentro do Mestrado em Teatro uma especialização específica em *Teatro e Comunidade*, sendo a estrutura do curso um



modelo inédito em Portugal. Com duração de dois anos além da formação teórica existe uma formação prática celebrada através de laços de cooperação com diversas instituições na área metropolitana de Lisboa, sendo uma das mais frutíferas a estabelecida com a Câmara Municipal de Amadora através do projeto *Teatro de Identidades – Projeto de Investigação com Seniores* que terá seu percurso melhor detalhado no terceiro capítulo deste trabalho.

Na Itália a interação entre a universidade e as práticas de Teatro e Comunidade remetem ao início dos anos 90 com trabalhos ainda voltados para áreas da saúde e da psicoterapia como aqueles desenvolvidos por Michele Cavallo em parceria com a Università di Roma “La Sapienza” ministrando uma matéria chamada *Psicoterapia Teatral* dentro do curso de Bacharelado em Artes e Ciências do Espetáculo ou ainda com as ações desenvolvidas pelo artista e psicólogo Giulio Nava dentro do método que ele denominou como *Teatro degli Affetti*<sup>33</sup> que receberam contribuições e sistematizações teóricas dos professores Sisto dalla Palma e Claudio Bernardi da *Università Catolica del Sacro Cuore* de Milão. Aliás a contribuição e produção acadêmica de Bernardi é fundamental para o embasamento teórico dessas práticas artísticas em território italiano, destacando entre suas muitas publicações sobre o tema os livros *L’ora di Teatro* (1998) e o já citado *Il Teatro Sociale – L’arte tra disagio e cura* (2004).

É a partir desses primeiros trabalhos e da conceptualização da prática do teatro social como ramo de estudo que diversas outras universidades pelo país passam a ofertar cursos e matérias voltadas para o tema, destacando as ações desenvolvidas pela *Università degli Studi di Torino* com o seu *Master in Teatro Sociale e di Comunità*; pela *Università degli Studi di Bologna* que dentro de seu curso de bacharelado chamado *DAMS (Discipline delle Arti, della Musica e dello Spettacolo)* oferece uma matéria que se ocupa do teatro dentro do cárcere e a já referida *Università Catolica del Sacro Cuore* com sede em Milão e Brescia que desde 2002 oferece um *Corso di alta formazione in Teatro*

---

<sup>33</sup> O Teatro degli Affetti nasce de um impulso ético-estético fundamental que é o de identificar um modelo rigoroso no agir teatral que legitima a ação de todos e protege os envolvidos, enfraquecendo a relação hierárquica entre profissionais da arte, em particular o diretor, e seus alunos. Seu método permite a expressão autêntica de cada um focalizando sua atenção em três componentes conceituais: a psicologia de grupo, a pedagogia ativa e o teatro e seus paradigmas culturais. IN: < <https://www.teatrodegliaffetti.it/> >. Acessado em 31 de janeiro de 2019.

*Sociale e di Comunità* em parceria com o *Centro di Cultura e Iniziativa Teatrale “Mario Apollonio” (CIT)*.

Em território brasileiro a denominação de Teatro e Comunidade enquanto práxis é extremamente recente dentro das universidades e na grande maioria dos casos ainda se encontra dentro do ramo que os pesquisadores denominam como Pedagogia do Teatro e Teatro na Educação<sup>34</sup>, pois segundo Koudela “a questão da terminologia sempre gerou muitas polêmicas na área de conhecimento a que denominamos Teatro na Educação” (KOUDELA, 2006, p.124).

Apesar da dificuldade em encontrar um consenso que abranja todos os espectros dessa área algumas universidades e seus respectivos pesquisadores tem alcançado certo êxito como é o caso do Departamento de Ensino do Teatro da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UNIRIO) que através do seu programa em Licenciatura em Teatro e também dos projetos de extensão universitária: *Programa Teatro em Comunidades*, *Teatro Renascer – Corpocasa*, *Hospital como Universo Cênico* e *Programa de Extensão Cultura na Prisão* produzem material tanto prático e teórico que são referências na área. Outro importante modelo de ação ainda no Rio de Janeiro é o projeto de extensão *Teatro e Memória* da Universidade Federal Fluminense que há 24 anos usa da prática teatral como forma de convívio e promoção do bem-estar entre os idosos da região, sendo uma iniciativa da professora Beatriz Pinto Venâncio que esteve à frente do projeto até a sua aposentadoria no ano passado.

Outra trajetória que cabe ressaltar aqui é o da Universidade do Estado de Santa Catarina (UDESC) que além de contar com a Licenciatura em Teatro ofertando no 3º semestre a disciplina *Metodologia do Ensino do Teatro III (Comunidade)*, também desenvolve um projeto de extensão chamado *Programa Teatro em Comunidades*, com coordenação da professora Marcia Nogueira, sendo o FOFA – Núcleo de Formação de Facilitadores um importante centro de pesquisa e desenvolvimento dessas práticas na comunidade ao redor da universidade.

---

<sup>34</sup> Esse é o termo usado pela ABRACE – Associação Brasileira de Pesquisa e Pós-Graduação em Artes Cênicas que desde 1998 promove encontros dentro de diferentes áreas de pesquisa, sendo que um de seus grupos de trabalho foi denominado Pedagogia do Teatro e Teatro na Educação no IV Congresso em 2006. IN: < <https://www.portabrace.org/>>. Acessado em: 31 de janeiro de 2019.

Longe de querer fazer um mapeamento extensivo de todas as disciplinas e projetos de extensão nesses três países que são o foco deste trabalho, a intenção é mostrar como o espaço de ensino se configura como um local frutífero de desenvolvimento dessas práticas. Sua atuação tem por base o conhecimento teórico que em conjunto com as práticas metodológicas realizadas através da experientiação criam um ciclo de doação e recepção que é benéfico para ambos os lados estabelecendo pontes entre a universidade e a comunidade. Esse encontro, se feito de uma maneira dialógica, potencializa a formação de comunidades éticas já que suas relações estruturam-se tendo por base os saberes e tradições já existentes que são transformados através das experiências adquiridas abrindo espaço para a construção de novas memórias coletivas e também de novos laços identitários resignificando assim a comunidade e seus integrantes. É exatamente essa relação entre a memória e o sentimento de pertencimento que se constrói a partir desta relação que nos interessa, sendo o tema do capítulo a seguir.

## Capítulo 2 – Memória e a Recriação do Vivido

*O que a memória ama fica eterno*

*(Adélia Prado)<sup>35</sup>*

A relação entre memória e esquecimento tem intrigado os homens ao longo dos tempos, desde a Grécia até os tempos atuais que buscamos respostas entre o que acontece no corpo e na mente no que concerne às lembranças que ficam gravadas e marcadas como ferro e fogo em nós e a infinidade de dados e informações que recebemos constantemente e que se esvaem como um rio que corre depressa. Porque nos lembramos de certas coisas e esquecemos de outras? O que faz uma memória tornar-se relevante e outras não? Qual é a relação da memória com a sociedade que vivemos? Essas são algumas, das inúmeras perguntas, que conduziram sociólogos, historiadores, filósofos, antropólogos e artistas em busca de respostas no decorrer dos tempos. A questão da memória e como ela se relaciona com a intrincada teia de outros assuntos epistemológicos, foi e ainda é, material de estudo para muitas áreas do conhecimento.

No caso deste estudo especificamente o que nos interessa é a visão da memória sob o ponto de vista social e o papel que ela desempenha na construção de identidades, por isso autores que trabalham com esta visão como Halbwachs (1990), Nora (1984) e Pollak (1989) serão usados como suporte teórico ao longo deste capítulo, mas antes um breve histórico da memória se fez necessário para sua contextualização. Depois de analisarmos o conceito da memória social direcionaremos nosso olhar para uma parcela específica da população e que é o público alvo do nosso estudo: os idosos. Qual é o papel que a figura do velho representa na nossa sociedade atual fazendo uma comparação com outras sociedades e épocas passadas? Qual o valor que damos as suas memórias? Que papel elas têm na construção da nossa sociedade? Como é que o fazer artístico reaviva e reforça as suas histórias de vida?

---

<sup>35</sup> Prado, A. (2002). *Bagagem*. (pp.101-102). Rio de Janeiro: Record.

Essas são algumas das perguntas que faço para tentar lançar um olhar sobre a memória desta parcela da população e afirmar a importância do fortalecimento das suas histórias, para isso usarei como exemplo a tradição do *Griot* na África, que tem na figura do “velho” a base para a transmissão do seu conhecimento. O estudo da psicóloga Eclée Bosi com essa parcela da população em *Memória e Sociedade- lembranças de velhos* (1994) servirá como base teórica para esta análise.

Seguindo nesta direção e agora introduzindo outro elemento fundamental para a pesquisa, a segunda parte será destinada a um olhar da memória sob a ótica do fazer artístico, sua relação entre as artes performativas, nomeadamente com o teatro. Os contributos que os estudos sobre a memória trouxeram para o teatro e as ramificações que daí surgiram é um tema muito vasto e que poderia ser explorado em um outro projeto de dissertação completo, mas como aqui o objeto de pesquisa é o Teatro e Comunidade darei ênfase a dois estilos que acredito que dialogam com o cerne da pesquisa em questão e serão alvo de aprofundamento ao longo do capítulo são eles: o *Teatro Documentário* e o *Teatro de Reminiscências*. Para entender como esses dois estilos relacionam-se com o tema central dessa dissertação trarei para a reflexão autores como Maryvonne Saison (1998), Hans-Thiens Lehmann (2007) e Helen Nicholson (2009) que serão usados como base teórica e reflexiva além dos trabalhos das artistas Pam Schweitzer (Inglaterra) e Joana Craveiro (Portugal).

## **2.1 – Uma breve história sobre a memória**

O conceito de memória e a maneira como ela funciona vem sendo, há séculos, tema dos estudos de filósofos e de cientistas. Este conceito vem se modificando e se adequando às funções, às utilizações sociais e a sua importância nas diferentes sociedades humanas. Em cada época procurou-se explicar a memória utilizando-se de metáforas compreensíveis, construídas em torno de conhecimentos que caracterizavam o momento histórico. Para os antigos gregos, a memória era sobrenatural e caminhava junto com a imaginação, era um dom a ser exercitado.

Segundo a cosmogonia grega a Deusa que personificava a memória era *Mnemosine* ou *Mnemósine*, filha de Urano e Gaia e mãe das nove Musas<sup>36</sup>, protetoras das artes e da história. Ela possibilitava aos poetas lembrarem do passado e transmiti-lo aos mortais. Foi através da união de Mnemosine com Zeus que surge a Arte (com suas musas protetoras) tornando possível aos homens terem acesso e contato com o sagrado que até então era reservado somente aos Deuses, ou como assinala Torrano:

*É através da audição deste canto que o homem comum podia romper os estreitos limites de suas possibilidades físicas de movimento e visão, transcender suas fronteiras geográficas e temporais, que de outro modo permaneceriam infranqueáveis, e entrar em contato e contemplar figuras, fatos e mundos que pelo poder do canto se tornavam audíveis, visíveis e presentes. O poeta, portanto, tem na palavra cantada o poder de ultrapassar e superar todos os bloqueios de distâncias espaciais e temporais, um poder que lhe é conferido pela Memória (Mnemosine) através das palavras cantadas (Musas). (TORRANO,1995, p.16)*

Pouco a pouco o culto à arte da memória ultrapassa a devoção à Deusa, e conforme a sociedade grega vai avançando, não só nas artes em geral, mas também nas ciências humanas e políticas a palavra, a capacidade argumentativa, a elaboração e memorização de discursos diferencia o pensador do homem comum surgindo nessa época técnicas e manuais para a memorização, valorizando a retórica e a oratória. Nasce assim: a Arte da Memória. Para uma sociedade como a grega, que tinha sua cultura ancorada oralmente, o exercício de lembrar era de vital importância para todos os cidadãos, então aqueles que tinham o dom de recordar eram alçados a postos mais altos na organização da Pólis.

Para Platão os historiadores, os poetas e principalmente os filósofos tinham o poder de acessar o mundo perdido dos conhecimentos das vidas passadas. Ele considerava a memória como “um bloco de cera onde as impressões ficariam gravadas,

---

<sup>36</sup> São elas: Calíope (musa da Poesia Épica); Clio (musa da História); Erato (musa da Poesia Romântica); Euterpe (musa da Música); Melpômene (musa da Tragédia); Polímnia (musa dos Hinos); Terpsícore (musa das Danças); Tália (musa da Comédia) e Urânia (musa da Astronomia e Astrologia). IN: < <https://www.mitografias.com.br/2016/04/as-musas/>>. Acessado em: 05 de dezembro de 2018.

para, quando fosse necessário retomar essas impressões, bastaria evocá-las” (PLATÃO, 2001, p.110) mas acreditava que este acesso não era feito de uma forma mecânica através de exercícios e mecanismos que permitiam “decorar” as informações, mas sim utilizando-se da reminiscência (*anamnese*), a atividade de recordar, que para ele significava aprender<sup>37</sup>.

Aristóteles seguindo os passos de Platão publica um pequeno tratado chamado “*De Memória et Reminiscentia*”, que originalmente era um apêndice do *De Anima* o seu grande trabalho sobre a formação do pensamento no corpo e na alma. Neste estudo a memória aparece como eixo de construção de conhecimento e o filósofo refere-se a ela como “do passado”. Na percepção de Ricoeur “para o dizer de outra forma, a imagem-recordação está presente no espírito como alguma coisa que já não está lá, mas esteve” (RICOEUR, 2003, p.02).

São muitos os teóricos e pensadores que durante a antiguidade grega e latina analisaram a arte da memória e talvez um dos textos mais célebres tenha sido o *Ad Herennium*, publicado entre 86 e 82 a.c, até pelo fato de ter sido um dos únicos documentos a chegarem intactos à modernidade. Sua autoria é desconhecida, mas acredita-se ter sido escrito por um professor de retórica para os seus alunos. Este texto influenciou toda a ciência e filosofia que viria a desenvolver-se neste âmbito, por meio dos apontamentos sobre cartografia da memória, memorização das palavras e associações que o texto propõe.

Na Idade Média os estudos sobre a memória ganham contornos moralistas conforme a perspectiva do Cristianismo e as questões sobre a formação do espírito, salvação do mesmo através da fé e da penitência influenciam os tratados da época. Nomes como Santo Agostinho<sup>38</sup>, Tomás de Aquino<sup>39</sup> e Alberto Magno<sup>40</sup> produzem obras relevantes neste contexto. Com o advento da imprensa a forma como a arte da memória é tratada muda drasticamente, tanto do ponto de vista externo com a profusão de

---

<sup>37</sup> “Por conseguinte, volto a repetir, de duas uma: ou nascemos com o conhecimento das ideias e este é um conhecimento que para todos nós dura uma vida inteira – ou então, depois do nascimento, aqueles de quem dizemos que se instruem nada mais fazem do que recordar-se, e neste caso a instrução seria uma reminiscência”. (PLATÃO apud LEONARDELLI, 2008, p.29).

<sup>38</sup> Confissões.

<sup>39</sup> Summa Theologiae.

<sup>40</sup> De Bono.

tratados que surgem e circulam mais facilmente, tanto como internamente, já que a função de memorização deixa de ser vista como algo destinado a poucos, como era o caso dos gregos que tinham nos poetas e oradores seus “eleitos” para transmitirem seus ensinamentos, apesar de ainda estar destinado a uma elite intelectual que possuía o conhecimento da leitura e da escrita.

A partir do Renascimento com a crescente separação da fé e da razão, sendo que esta última começa a cada vez mais a se distanciar da primeira no que diz respeito as verdades estabelecidas e aceitas no que tange a legitimidade do conhecimento, a memória passa a ser considerada por algumas correntes, como o Racionalismo, apenas como forma de retenção perdendo seu caráter de recordação ativa para transformar-se em uma lembrança involuntária por conta da fragilidade de sua percepção. O pensamento científico avança ao longo dos séculos XVIII e XIX e descobertas biológicas que dizem respeito aos processos neurológicos da memória são fundamentais para um novo entendimento sobre sua funcionalidade. Ela passa a ser considerada por alguns estudiosos como um fato puramente biológico “um modo de funcionamento das células do cérebro que registram e gravam percepções e ideias, gestos e palavras” (CHAUÍ, 2000, p. 161).

Nesse caso, a memória estaria reduzida à gravação automática, pelo cérebro, de fatos, acontecimentos, pessoas e relatos. Marilena Chauí considera limitada a ideia de pensar a memória apenas como “registro”, levando em conta que o fenômeno da lembrança ainda é algo que não se explica claramente, bem como não se explica a seletividade da memória. Segundo a autora:

*Selecionamos e escolhemos o que lembramos e a lembrança, como a percepção, tem aspectos afetivos, sentimentais, valorativos (existem lembranças alegres e tristes, saudade, arrependimento, remorso). [...] também não se pode explicar o esquecimento, pois se tudo está espontânea e automaticamente registrado e gravado em nosso cérebro, não poderíamos esquecer coisa alguma, nem poderíamos ter dificuldade para lembrar certas coisas e facilidade para recordar outras. (CHAUÍ, 2000, p. 161)*



É possível perceber após este breve resumo sobre a trajetória dos estudos sobre a memória que as questões que remetem a ela foram ganhando contornos conforme a época, da antiguidade até a modernidade, e a sua concepção também vai se alterando, ora como técnica a ser adquirida (como no caso dos gregos) ora como algo ligado ao espírito (como na Idade Média) ou somente por sua função biológica. É a Henri Bergson (1859 -1941) e sua teoria sobre o tempo que podemos atribuir um reposicionamento em torno da problemática da memória e sua relação com o homem moderno.

### **2.1.1 – Bergson e a Memória**

O filósofo francês em seu livro *Matière et Mémoire* lançado em 1896 faz uma abordagem mais psicológica sobre a memória, relacionando-a com os seus estudos sobre a finitude do homem. Para ele, a percepção da memória está ligada à nossa noção do presente que se conecta com o passado e nos projeta para o futuro, seria a nossa primeira e mais fundamental experiência sobre o tempo. Na verdade, em sua visão o passado “se conserva por si mesmo, automaticamente. Inteiro, sem dúvida, ele nos segue a todo instante” (BERGSON, 2006, p.47).

Na perspectiva inaugurada por Bergson a memória está sempre no presente, sob o modo da virtualidade, nos acompanhando ao longo da vida e atualizando-se em função do que exigimos delas. Ela não seria uma regressão do presente ao passado, mas sim um progresso do passado no presente “assim o nosso corpo, e tudo o que o cerca, nada mais é do que a ponta movente que nosso passado empurra a todo momento, para nosso futuro” (BERGSON, 1999, p.284). Olhando sob essa perspectiva mais do que uma simples retenção de dados, na teoria bergsoniana a memória aparece também como criação quando se coloca em ação para responder as questões do presente, criando novas conexões e sínteses com as lembranças em busca de novas soluções para os problemas atuais.

Continuando com o seu pensamento Bergson distingue dois tipos de memória: *a memória-hábito* e *a memória pura ou memória propriamente dita* e que segundo a filósofa Marilena Chauí podem ser definidas da seguinte maneira:

*A memória-hábito é um automatismo psíquico que adquirimos pela repetição contínua de alguma coisa, como, por exemplo, quando aprendemos alguma coisa de cor. A memória é uma simples fixação mental conseguida à força de repetir a mesma coisa. Aqui, basta iniciar um gesto ou pronunciar uma palavra, para que tudo seja lembrado automaticamente. O automatismo psíquico se torna um automatismo corporal. A memória pura ou a memória propriamente dita é aquela que não precisa da repetição para conservar uma lembrança. Pelo contrário, é aquela que guarda alguma coisa, fato ou palavra únicos, irrepetíveis e mantidos por nós por seu significado especial afetivo, valorativo ou de conhecimento. (CHAUI, 2000, p.163)*

No caso deste estudo seria a memória pura que nos interessaria, pois é através dela e da importância afetiva das imagens-lembranças por aqueles que narram a sua trajetória que trabalhos que utilizam de histórias de vida para a construção de dramaturgias cênicas tem ali o seu material bruto. Isso não quer dizer que a memória-hábito não sirva como estímulo para a criação cênica, como veremos mais adiante no exemplo do trabalho do grupo Teatro Renascer coordenado pela professora Carmela Soares da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO) já que as duas memórias estão interligadas e se sobrepõem o tempo todo, ou como diz Bergson:

*Na verdade, não há percepção que não esteja impregnada de lembranças. Aos dados imediatos e presentes de nossos sentidos, misturamos milhares de detalhes de nossa experiência passada. Na maioria das vezes, estas lembranças deslocam nossas percepções reais, das quais retemos mais do que algumas indicações, simples “signos” destinados a nos trazer à memória antigas imagens. (BERGSON, 1999, p.30)*

Foi Bergson que apontou e elucidou a questão do reconhecimento colocando-o no centro de toda a problemática da memória influenciando todo o pensamento que viria a seguir, sendo fundamental para a evolução das ciências humanas. É durante o século XX que o conceito começa a delinear seus contornos de forma mais clara, permitindo criar

distinções entre o que é memória e o que é História, conceitos interligados nos primeiros tempos da humanidade.

### 2.1.2 – Memória Coletiva ou Memória Social: um conceito emaranhado

Segundo a definição apresentada no dicionário sobre o conceito da memória<sup>41</sup>, ela seria o processo de adquirir, armazenar e recuperar informações que foram assimiladas pela mente, logo a memória social seria a coletivização desse processo. Na verdade, esta seria uma definição rasa pensando na multiplicidade de definições que ele abrange. Pensando nisso Jô Gondar e Vera Dodebei em seu livro *O que é Memória Social?* afirmam que “o conceito de memória social é polissêmico, transversal e transdisciplinar” (GONDAR & DODEBEI, 2005, p.13). O que elas pretendem dizer é que a partir do final do século XIX o social passa a ser objeto de estudo abrindo espaço para a criação de um novo campo do saber: o das Ciências Sociais e com ele novas disciplinas (como a Antropologia e a Sociologia) lançariam diferentes olhares e perspectivas sobre a memória, fundamentando-a como algo construído em torno das relações sociais do homem.

O autor que deu origem a esse pensamento foi o sociólogo e filósofo francês Maurice Halbwachs (1877-1945), desenvolvendo o conceito de memória coletiva em duas importantes obras: *Les Cadres Sociaux de la Mémoire* de 1925 e a *La Mémoire Collective* de 1950, este último publicado postumamente. A construção da memória é classificada por Halbwachs como fenômeno coletivo e social, que passa por “flutuações, transformações e mudanças constantes” (HALBWACHS, 1990, p.23).

Ele compartilha e corrobora da visão de Bergson de que não existe uma memória dada, pronta, mas um processo de construção dessa memória no presente. Além disso, o autor afirma que a memória individual não está isolada, frequentemente, toma como referência pontos externos ao sujeito. Para ele “para evocar seu próprio passado, em geral a pessoa precisa recorrer às lembranças de outras, e se transporta a pontos de referência que existem fora de si, determinados pela sociedade” (HALBWACHS, 1990, p.72).

---

<sup>41</sup> MICHAELIS. Moderno Dicionário da Língua Portuguesa. IN: < <http://michaelis.uol.com.br/busca?id=3wQeZ>>. Acesso em: 18 de dezembro de 2018.

Esses pontos de referência externos seriam o que ele chamou na sua teoria de *Quadros Sociais da Memória*, e que estariam baseados em três pontos: a linguagem, o tempo e o espaço. Halbwachs argumenta que o pensamento coletivo comanda a sociedade através de uma “lógica da percepção que se impõe ao grupo e que o ajuda a compreender e a combinar todas as noções que lhe chegam do mundo exterior” (HALBWACHS,1990, p.61). A representação do espaço (através da geografia), da linguagem (através da nossa língua materna) são determinados pela lógica da percepção do grupo e do tempo histórico em que estamos inseridos, assim lemos os objetos segundo essas noções que nos são ensinadas pela sociedade desde cedo. As lembranças individuais também passariam por essa mesma lógica, ou seja, leis da percepção coletiva explicariam as recordações e lembranças que guardamos e que se referem ao mundo a nossa volta.

Esse olhar sobre a memória individual que está constantemente em contato e em ação com a memória coletiva é o ponto chave da sua teoria e é também onde ela se distancia do conceito de Bergson, onde esse processo aconteceria de uma maneira mais individual, interna e psychologizante, sem levar muito em consideração a relação com o outro e com o seu meio. Já para Halbwachs esse fenômeno é sempre coletivo, pois é uma parte e um aspecto da memória de um grupo já que o indivíduo está sempre interagindo e sofrendo a ação da sociedade. Mesmo aquela memória que aparentemente seria mais íntima, preserva uma lembrança coletiva, já que o meio social em que ela foi registrada está vinculado intimamente a ela.

Ele distingue dois tipos de memória: a *autobiográfica* e a *histórica*. A primeira seria a memória pessoal (interna) e a segunda à memória coletiva (externa) e as duas estariam interligadas o tempo todo formando a percepção que o indivíduo tem de si e o do mundo que o cerca sendo que “a primeira se apoiaria na segunda, pois toda história da nossa vida faz parte da História geral. Mas a segunda seria, naturalmente, bem mais ampla que a primeira” (HALBWACHS,1990, p.55).

Importante ressaltar a distinção que o sociólogo francês faz entre memória e a História, onde essa última difere da primeira, principalmente no caráter do registro do passado, utilizando-se e fixando-se na escrita para isso. Os fatos históricos que fazem parte da História seriam o que ele chamou de “memória da nação”, eles estariam ali antes da nossa passagem pelo mundo e seriam “como um oceano onde afluem todas as

histórias parciais” (HALBWACHS, 1990, p. 85) sendo usados como uma espécie de marco entre as épocas assumindo a função de ser “tudo aquilo que faz com que um período se distinga dos outros” (HALBWACHS, 1990, p.60).

Já a memória seria fruto dos testemunhos de uma época, tendo sempre um presente em movimento, em suas palavras: “uma corrente de pensamento contínuo, de uma continuidade que nada tem de artificial, pois não retém do passado senão o que está vivo ou é capaz de viver na consciência do grupo que a mantém” (HALBWACHS, 1990, p.102). Para Maurice Halbwachs é na história vivida que se apoia a nossa memória ao lado de uma história escrita há sempre uma história viva que se perpetua através da memória dos grupos. Apesar de a memória coletiva ter como base um conjunto de pessoas “são os indivíduos que se lembram, enquanto integrantes do grupo, sendo cada memória individual um ponto de vista sobre a memória coletiva mudando conforme o lugar que o indivíduo ocupa no grupo” (HALBWACHS, 1990, p.88).

Essa diferenciação entre memória e história abriu caminho para que outros estudiosos contemporâneos a ele complementassem sua teoria, inserindo novos pontos de vista como é o caso do alemão Aby Warburg<sup>42</sup> que formulou a expressão “**Soziales Gedächtnis**” (**Memória Social**) onde a memória seria o resumo total da história humana e indicaria respostas diferentes para cada situação enfrentada, assim “todos os produtos humanos seriam expressões da memória social humana transmitida através de símbolos, desde os tempos antigos” (CONFINO apud WEBER & PEREIRA, 2010, p.120).

Outro pensador que trabalha com essa distinção entre Memória e História é o historiador francês Pierre Nora que se baseando nos estudos sobre memória coletiva de Halbwachs aprimora-o acrescentando e cunhando o conceito de *Lugares da Memória*, em sua obra *Les Lieux de Mémoire* publicada em 1984. Esses lugares seriam espaços criados para preservar a memória de um povo ou de uma nação como museus, monumentos aos mortos, marcos históricos, bibliotecas entre outros. Os lugares de memória se configurariam como “instâncias físicas ou virtuais que se organizam para servir de apoio à

---

<sup>42</sup> Abraham Moritz Warburg (1866-1929), mais conhecido como Aby Warburg foi historiador e crítico de arte. Seus interesses incluíam filosofia, psicologia e antropologia, bem como história cultural do Ocidente, desde a Grécia antiga até o século XVII. Apesar de ter cunhado o conceito de memória social não o desenvolveu profundamente sendo os estudos de Halbwachs mais relevantes nessa área. (BURKE apud WEBER & PEREIRA, 2010, p.119)

salvaguarda da materialidade simbólica concebida como elemento de representação coletiva” (SILVEIRA apud RODRIGUES, 2014, p.71).

A criação desses espaços se dá pela necessidade de preservação de algo que foi perdido e esquecido ao longo do tempo por conta da desconexão da sociedade com o seu passado e com suas memórias, eles serviriam como uma espécie de âncora que nos traria de volta para o presente, mas segundo Nora “se habitássemos ainda nossa memória, não teríamos a necessidade de lhes consagrar lugares” (NORA, 1993, p.08). O que ele quer dizer com essa afirmação é que de certa maneira a história, e o jeito que encontramos de organizá-la, matou a memória e o papel que ela desempenhava na sociedade, nos restando apenas lugares vazios e inóspitos como lembranças.

Na visão de Nora esses lugares da memória mostrariam a desritualização que vivemos em uma sociedade que não conhece mais seus ritos, esses espaços seriam “sacralizações passageiras numa sociedade que dessacraliza, são sinais de reconhecimento e de pertencimento de grupo em uma sociedade que só tende a reconhecer indivíduos iguais e idêntico” (NORA, 1993, pg.13). Segundo o historiador francês esses lugares nascem e vivem porque não há mais memória espontânea e por isso a necessidade de se criar celebrações, rituais e arquivos para conservá-los, isso explicaria também a fascinação que eles impõem.

Se na opinião de Pierre Nora esses lugares não seriam locais que nos conectariam com as nossas origens e memórias mais ancestrais, onde então encontrar espaço para que elas se manifestem? Segundo o autor a memória verdadeira estaria abrigada hoje “nos gestos e nos hábitos, nos ofícios onde se transmitem os saberes do silêncio, os saberes do corpo” (NORA, 1993, p.14). Diante dessa afirmação poderíamos então pensar que o teatro seria um desses lugares que nos reconduziria ao encontro com essas memórias verdadeiras, já que seus espaços ritualísticos serviriam como potencializadores para que essas lembranças puras emergissem abrindo espaço para a individualidade ao mesmo tempo que nos conecta com um sentimento de pertencimento a um determinado grupo, o que nos leva ao próximo tópico da nossa discussão.

### 2.1.3 – Memória e a Construção de Identidades

A conexão e a relação entre a memória social e o sentimento de identidade, seja ele individual ou coletivo, foi trabalhado enquanto conceito pelo sociólogo austríaco Michael Pollak nas suas obras: *Memória, Esquecimento e Silêncio* (1989) e *Memória e Identidade Social* (1992). No texto ele afirma que a memória é “um fenômeno construído social e individualmente e que é também seletivo, onde nem tudo ficaria guardado e registrado sendo possível também ser herdado, não se limitando a vida física da pessoa” (POLLAK, 1992, p.04). Essa memória herdada colaboraria para a construção de um sentimento de identidade “na medida em que ela é também um fator extremamente importante do sentimento de continuidade e de coerência de uma pessoa ou de um grupo em sua reconstrução de si” (POLLAK, 1992, p.05).

Seria a partir desses elementos constitutivos (sentimentos de pertencimento e de coerência além de continuidade dentro do tempo) que a memória trabalharia, criando laços e relações de pertença do indivíduo a um determinado grupo social. Isso não quer dizer que a memória e a identidade não possam ser modificadas, sendo elementos fixos e estanques, muito pelo contrário elas se adequariam conforme a necessidade e o ponto de vista que estariam submetidas, podendo tornar-se elementos de disputas e conflitos já que a memória coletiva de um determinado grupo estaria sujeita a escolha entre o que mereceria ser lembrado e aquilo que deveria ser esquecido, tornando a memória e o esquecimento “dois lados da mesma moeda” (POLLAK, 1992, p.02). Essas escolhas e o esforço que o grupo, aqui poderíamos usar como exemplo a família ou uma nação, faz para manter e dar a cada um de seus membros um sentimento de unificação seriam uma das bases para aquilo que em Sociologia é chamado de *Identidades Coletivas*.

É possível perceber que essas tensões e atritos que passam a existir entre aquilo que é escolhido para ser lembrado e quais grupos sociais que determinam a voz dessas lembranças constituem-se como elemento principal de conflito na sociedade atual e para Pollak essas contradições não existem somente sob a esfera da memória social sendo “as memórias individuais também o resultado da gestão de um equilíbrio precário, de um sem número de contradições e tensões” (POLLAK, 1989, p.13).

Para ele é através da história oral que passa a privilegiar a análises dos excluídos, dos marginalizados e das minorias, ressaltando a importância do que ele chama de

“memórias subterrâneas das culturas minoritárias e dominadas” (POLLAK, 1989, p.04) e se contrapondo a memória oficial, ou no caso a memória nacional que faríamos jus ao conceito de memória coletiva. Pollak ao contrário de Halbwachs acentua o caráter destruidor, uniformizador e opressor da memória coletiva nacional na medida que apaga milhões de narrativas e privilegia tantas outras obedecendo para isso critérios que segundo ele são pautados em interesses econômicos e políticos. Essa perspectiva lançada por ele interessa particularmente a este trabalho no que diz respeito a esses grupos excluídos e que ganharam visibilidade com a sua conceptualização, mas especificamente a memória da população idosa que passa a ser utilizada como base ou fundamentação para diversos trabalhos como veremos a seguir.

## **2.2 – Memória de Velhos**

Segundo o relatório *Envelhecimento no Século XXI: Celebração e Desafio* publicado em 2012 pelo Fundo de População das Nações Unidas e a organização internacional HelpAge, que tem como foco auxiliar os idosos a reivindicarem seus direitos, o número de pessoas com mais de 60 anos no mundo ultrapassa os 810 milhões, sendo que este número está previsto para aumentar para 2 bilhões até 2050, o que corresponderá a mais de um quinto da população mundial. Esse aumento crescente na longevidade e na perspectiva de vida em todas as regiões do planeta obrigou a sociedade, os governos e a comunidade global a olharem para essa parcela específica da população com maior atenção, surgindo nas últimas décadas diversas áreas que se ocupam dessa nova condição (tanto nas ciências humanas como nas ciências biológicas) já que ações neste campo influenciam diretamente no equilíbrio mundial como aponta o Secretário-Geral da ONU Ban Ki-moon no prefácio do relatório:

*As implicações sociais e econômicas deste fenômeno são profundas, estendendo-se para muito além da pessoa do idoso e sua família imediata, alcançando a sociedade mais ampla e a comunidade global de forma sem precedentes. É a forma como optamos por tratar dos desafios e maximizar as oportunidades de uma crescente população idosa que determinará se a sociedade colherá os benefícios do “dividendo da longevidade” (pg.03).*



Este dividendo a que ele se refere só é possível de ser colhido e usufruído a partir do momento em que assumirmos que a velhice pertence a nós já agora no presente e que não é algo que virá a ser. Este olhar precisa nascer de um exercício de alteridade, ou como Simone de Beauvoir nos diz em seu livro *A Velhice*: “não poderemos saber quem somos se ignoramos quem seremos: devemos-nos reconhecer na pessoa deste velho ou daquela velha. Não o poderemos evitar se quisermos assumir nossa condição humana em sua totalidade” (BEAUVOIR apud ASTH, 2012, p.08).

Assim a velhice é um espelho que reflete diferentes facetas da sociedade obrigando-nos a encarar e a reconhecer que já somos habitados por ela. Para isso precisamos compreender que o lugar que ela ocupa não está ligado somente como um fator biológico, mas também cultural, histórico, econômico, político e geográfico e que foi se modificando ao longo das épocas. Falaremos mais adiante sobre um exemplo de comunidade que tem na figura dos velhos a ponte para a transmissão dos conhecimentos e memórias de seu povo, mas antes é necessário entender o que a sociedade ocidental do século XXI classifica como velho e suas características.

### **2.2.1 – A Terceira Idade**

O conceito de terceira idade surgiu na França nos anos 60 e era utilizado para descrever o período de vida que em que a pessoa ingressava logo após se aposentar. Segundo Neri & Freire a primeira idade seria a infância, que traduziria uma ideia de improdutividade, mas com possibilidade de crescimento, já a segunda idade seria a vida adulta caracterizada pela etapa produtiva. Na época em que a expressão terceira idade foi criada, procurou-se garantir a atividade das pessoas depois da aposentadoria, o que ocorria por volta dos 45 anos, assim com o avanço contínuo na esperança de vida “terceira idade passou a designar a faixa etária intermediária, entre a vida adulta e a velhice” (NERI & FREIRE apud SCHNEIDER & IRIGARAY, 2008, p.588).

Hoje em dia, especialistas em envelhecimento dividem as pessoas mais velhas em três categorias: os idosos jovens (65 a 74 anos) os idosos velhos (75 a 84 anos) e os idosos mais velhos (85 anos em diante). Os primeiros seriam aqueles que geralmente costumam ainda estar ativos e desempenham suas funções diárias com autonomia, já a segunda e a

terceira categoria teriam uma maior tendência para a enfermidade além de necessitarem de ajuda com certas tarefas. Schneider & Irigaray (2008) nos dizem que embora essa categorização seja bastante usual, cada vez mais pesquisas revelam que o processo de envelhecimento é uma experiência heterogênea, vivida como uma experiência individual, sendo a definição por idade funcional, isto é, o quão bem uma pessoa funciona em um ambiente físico e social em comparação a outras de mesma idade cronológica uma outra classificação bastante usada também.

Já a Organização Mundial da Saúde utiliza a idade cronológica como parâmetro para definir a velhice, sendo que uma pessoa passa a ser considerada idosa quando atinge 65 anos em países desenvolvidos e 60 anos em países em desenvolvimento. É possível perceber desta maneira que a definição do conceito da velhice passa por um intrincado e complexo processo composto pelas diferentes idades: cronológica, biológica, psicológica e social e que é determinada por agentes internos e externos, sendo estes fundamentais para percepção de como a pessoa é vista pelos outros e como ela mesma se vê.

Com uma sociedade que a cada dia passa a viver mais, problemas em relação ao sistema previdenciário, de saúde, de infraestrutura e de lazer foram aumentando e exigindo a criação de políticas públicas que garantissem um envelhecimento saudável com um acesso digno a todos esses itens. Ações e leis específicas fizeram-se necessárias em diferentes partes do mundo, como por exemplo o *Plano de Ação Internacional sobre o Envelhecimento* que foi lançando em 2002 pela ONU em Madrid dentro da II Assembleia Mundial do Envelhecimento ou o *Estatuto do Idoso*, projeto de lei criado em 2003 no Brasil onde são estabelecidos os direitos dessa parcela da população e também punições para aqueles que o violarem.

Este é um assunto que mobiliza a atenção mundial, mas que na prática nem sempre é tratado da maneira que deveria, já que é crescente o número de idosos que são submetidos a todos os tipos de privações, sejam elas de ordem econômica ou afetiva e que sofrem com o isolamento que essa nova condição impõe, fruto da perda da sua função social dentro da comunidade a que antes ele pertencia. Podemos supor que isso se dá por conta do sistema capitalista que somente valoriza aqueles que são capazes de produzir, onde a “força” de seu trabalho é revertida em lucros para o meio em que vive, e desvaloriza e marginaliza aqueles que, como os idosos, não são produtores de algo “útil”

para o bem comum, colocando-os de lado como um peso morto que não merece mais ser levado em consideração. Essa ruptura entre a função que antes era exercida e merecia um destaque e uma atenção e a privação que agora são acometidos rouba-lhes não só a voz, mas também suas lembranças. É como diz Éclea Bosi em seu livro *Memória e Sociedade: Lembranças de Velhos*:

*Quando não se tem mais voz, perde-se também a capacidade de reproduzir ou transmitir suas lembranças, de olhar para o passado e conseguir identificar a importância da sua história e consequentemente o valor que as suas experiências tem para quem as escuta. [...] A noção que temos da velhice decorre mais da luta de classes do que do conflito de gerações sendo um dos mais cruéis exercícios da opressão econômica sobre o sujeito: a espoliação das suas lembranças. (BOSI, 1994, p.81)*

Essa opressão que o capitalismo produz transforma-os naquilo que Candau (2011) chamou de “sujeitos desterritorializados”, ou seja, que perderam os referenciais que os orientavam no mundo, tornam-se sujeitos sem identidades, pois perdem também sua memória. Deixar de escutar a fala desses velhos é perder importantes aspectos históricos e culturais da nossa sociedade, perspectivas diversas de acontecimentos e fatos que acrescentam ou se contrapõem a narrativa oficial da história, nas palavras de Bosi:

*Um verdadeiro teste para a hipótese psicossocial da memória encontra-se no estudo das lembranças das pessoas idosas. Nelas é possível verificar uma história social bem desenvolvida: elas já atravessaram um determinado tipo de sociedade, com características bem marcadas e conhecidas; elas já viveram quadros de referência familiar e cultural igualmente reconhecíveis: enfim, sua memória atual pode ser desenhada sobre um pano de fundo mais definido do que a memória de uma pessoa jovem, ou mesmo adulta, que, de algum modo, ainda está absorvido nas lutas e contradições de um presente que a solicita muito mais intensamente do que a uma pessoa de idade. (BOSI, 1994, p.60)*

Como então criar ações que valorizem essas memórias e combata o isolamento que essa geração enfrenta? Quais mecanismos desenvolver para aproximar essas histórias das gerações mais novas? Para tentar responder essas perguntas utilizo como exemplo a figura do *griot*, espécie de conselheiro e artista que percorre as aldeias africanas apoiando e fundamentando-se nas memórias das gerações mais antigas para preservar seus hábitos e costumes.

### 2.2.2 – Os Griots

*A escrita é uma coisa e o saber é outra. A escrita é a fotografia do saber, mas não o saber em si. O saber é uma luz que existe no homem. A herança de tudo aquilo que nossos ancestrais vieram a conhecer e se encontra latente em tudo que nos transmitiram, assim como o Baobá já existe em potencial em sua semente.*

*(Tierno Bokar – Tradicionalista Africano)<sup>43</sup>*

Optei por usar este exemplo da tradição africana que persiste até hoje, dentro de outros que poderiam ser usados em outras culturas, para reforçar meu ponto de vista sobre a importância da valorização da memória dos idosos e também por acreditar que a estrutura e a maneira que ela está fundamentada (através de uma perspectiva artística que une o canto e a narração de histórias para recontar as histórias tanto de um indivíduo como de um grupo ) reflete e vai de encontro com os exemplos teóricos sobre o Teatro e Comunidade que serão apresentados no terceiro capítulo desta dissertação. Ainda hoje os *Griots* Africanos utilizam-se da memória de seu povo para reafirmar sua cultura, mas

---

<sup>43</sup> Hampaté Bâ, A. (2010). A Tradição Viva. IN: KI-ZERBO, J (ed.) *História Geral da África I - Metodologia e Pré-História*. (2ª ed. rev.) (p. 167). Brasília: Unesco.

principalmente para reposicionar seus problemas atuais sob a ótica das experiências passadas vividas pelas gerações que os antecederam.

Olga von Simson em seu artigo *Memória, Cultura e Poder na Sociedade do Esquecimento* (2003) traz em seu texto um panorama bastante interessante sobre as relações de poder que permeiam os aspectos da memória mostrando que os meios de comunicação e a mídia criaram o que ela chama de sociedades do esquecimento, já que a rapidez com que a informação circula hoje em dia tornou praticamente impossível registrar e reter todos os fatos fazendo com que os homens consumam tudo de uma maneira acrítica, perdendo assim a capacidade seletiva da memória, que seria o “ poder de separar aquilo que deve ser preservado, como lembrança importante, daqueles fatos e vivências que podem e devem ser descartados” (SIMSON, 2003,p.15). Ela aponta que perdendo essa função o homem estaria perdendo também a sua cultura, já que a memória estaria intimamente ligada com a cultura de um povo e serviria para preservar informações importantes que garantiriam a sua continuidade. Somente nas sociedades da memória isso estaria de certa forma preservado:

*Nas sociedades da memória, que existiram no passado e ainda subsistem em locais isolados da África, da Oceania e da América do Sul, e nas quais o volume de informação é consideravelmente muito mais restrito, a memória é organizada e retida pelo conjunto de seus membros, os quais se incumbem também de transmiti-la às novas gerações, cabendo aos mais velhos, devido a sua maior experiência e vivência, o importante papel social de guardiões da memória. Cabe a eles a função de transmitir às novas gerações de seu grupo social os fatos e vivências que foram retidos como fundamentais para a sobrevivência do grupo. (SIMSON, 2003, p. 16)*

É exatamente isso que acontece na região da África Ocidental com os *griots* ou como são conhecidos na língua bambara<sup>44</sup> os *dieli*, uma mistura de menestrel com

---

<sup>44</sup> “Grupo étnico tradicional da África Subsaariana, mais precisamente da savana africana que se estende de leste a oeste ao sul do Saara, território que antigamente era chamado de Bafur (isto é, a antiga África ocidental francesa, com exceção das zonas de florestas e da parte oriental da Nigéria), onde, atualmente, se situam Países como Mali, Senegal e Gana”. (HAMPATÉ BÂ,2010, p.184)

conselheiro que percorrem as aldeias e vilas utilizando-se da música e das histórias para transmitir as memórias de seu povo. Eles são classificados por Hampaté Bâ (2010) em três categorias: **os griots músicos**: tocam qualquer instrumento (monocórdio, guitarra, cora, tantã etc.) e são transmissores da música antiga e, além disso, compositores; **os griots “embaixadores” e cortesãos**: responsáveis pela mediação entre grandes famílias em caso de desavenças. Estão sempre ligados a uma família nobre ou real, às vezes a uma única pessoa e **os griots genealogistas**: historiadores ou poetas, em geral são igualmente contadores de histórias e grandes viajantes, não necessariamente ligados a uma família.

Esses artistas da palavra descendem de uma família e seus conhecimentos e tradições são transmitidos de pai para filho, não se torna um *griot* nasce-se um *griot*. Na tradição bambara a palavra *dieli* (que tem o mesmo significado de *griot*) significa sangue, e de fato tal como sangue, eles circulam pelo corpo da sociedade, aconselhando e relembrando as origens de seu povo através das suas histórias e canções, que podem curar ou deixar doente, conforme atenuem ou avivem os conflitos. Por ser uma tradição que passa de geração em geração a figura do velho é profundamente respeitada já que ele seria o elo de ligação entre aqueles que já existiram e os que ainda permanecem, sendo ele o responsável por designar qual membro da sua família ocupará o seu lugar como *griot* quando ele morrer.

É preciso esclarecer que um *griot* não é necessariamente um tradicionalista ou conhecedor<sup>45</sup> como se diz na África, mas que pode vir a tornar-se um caso se for essa a sua vocação. Quando acontece de um *griot* ser também um tradicionalista ele é chamado de **Griot-Rei** já que seus conhecimentos e sabedoria estão elevados a um outro grau. Ele geralmente tem um profundo conhecimento da genealogia das famílias e é capaz de resolver conflitos, como a disputa de um pedaço de terra por exemplo, relatando quem

---

<sup>45</sup> Com uma cultura fundamentada na tradição oral na África todo aprendizado origina-se deste conhecimento que é repassado através da memória destes que são conhecidos como tradicionalistas. Eles são dotados de uma memória prodigiosa e são os depositários dessa cultura, existindo diferenciações entre eles em relação ao seu campo de conhecimento, como por exemplo aqueles que dominam a sabedoria do fogo, da tecelagem ou do couro. Mas longe de ser um “especialista” onde seu saber é cortado em fatias que determinam seu conhecimento, são mais conhecidos como “generalistas”. Como nos diz Hampaté Bâ “um mesmo velho conhecerá não apenas a ciência das plantas (as propriedades boas ou más de cada planta) mas também as “ciências das terras” (as propriedades agrícolas ou medicinais dos diferentes tipos de solo), a “ciências das águas”, astronomia, cosmogonia, psicologia etc. Trata-se de uma ciência da vida cujo conhecimentos sempre podem favorecer uma utilização prática ” (HAMPATÉ BÂ, 2010, p.187).

cultivou ou limpou-a primeiro, sendo que o papel que assume é um importante ativador da identidade social do grupo.

Outro ponto importante a ressaltar que essa atividade não é um espaço exclusivamente masculino, existindo a presença das mulheres nessa função também, elas são conhecidas como *griotes*, e como os homens percorrem o país cantando e contando histórias, resolvendo questões diplomáticas (se estiver ligada a alguma família por exemplo), assumindo o papel de embaixadoras e mediadoras de conflitos, elas (es) são a língua de seu mestre, como se diz na tradição africana.

Se por um lado essas figuras assumem um papel mais histórico, de transmitir os conhecimentos e histórias de seu povo, eles também desfrutam de uma grande liberdade para falar sem nenhum compromisso com a verdade (com exceção do *Griot-Rei* que costuma manter-se fiel aos acontecimentos por conta da posição que ocupa), podem até contar mentiras e fazer brincadeiras com coisas sérias e sagradas já que seu status social permite isso. “Isso é o que o *dieli* diz! Não é a verdade verdadeira, mas a aceitamos assim” (HAMPANTÉ BÂ, 2010, p.204). Essa máxima mostra muito bem de que modo a tradição aceita as invenções dos *dieli*, sem se deixar enganar, pois, como se diz, eles têm a “boca rasgada” (ibidem, p.193).

Geralmente os *griots* são acompanhados nas suas apresentações e andanças pelo país por duas “testemunhas”, que normalmente são os seus discípulos, eles têm a função de serem ao mesmo tempo fiscais e apoio do contador de histórias, que caso cometesse algum erro na narrativa ou se esquecesse de algo seria interrompido por eles: “Homem! Presta atenção quando abres a boca! Ao que o *griot* responderia: Desculpe, foi minha língua fogaosa que me traiu” (HAMPANTÉ BÂ, 2010, p.192).

Além dessa função, eles também são responsáveis por “medir” a atenção do público e reforçar as tramas da narrativa, garantindo que todos estejam acompanhando o que está sendo dito. Outra questão curiosa sobre essas figuras é que eles gozam de tamanha influência dentro da sociedade africana (pelo enorme conhecimento que alguns tem da genealogia e história das famílias) que a sua chegada nas cidades é celebrada por todos, cada indivíduo quer ter o prazer de receber o *griot* em sua casa, oferecendo presentes e recompensas para que eles alegrem suas festas, muitas vezes se endividando para isso. Com as transformações econômicas e de costumes alguns *griots* passaram a

aceitar além de presentes, remuneração pelas suas funções, colocando-se assim em um outro patamar, onde sua atividade passa a ser vista como profissão, mas nem por isso perdendo o prestígio e importância dentro da comunidade onde ele está inserido.

### **2.3– A memória em cena**

Através deste exemplo dos *griots* africanos é possível perceber que este velho além de ter uma função social dentro da sua comunidade (age como mediador de conflitos e conselheiro) por tocar, cantar e usar das histórias de seu povo para repassar oralmente seus ensinamentos é considerado também um artista, sendo esse duplo papel exercido respeitado e admirado por todos. Essa figura que carrega seus antepassados e por meio da sua performance coloca as narrativas deles no centro da sua atividade dialoga de certa forma com os idosos participantes dos projetos analisados nessa dissertação, óbvio que resguardando os diferentes contextos históricos e culturais, mas nos dois casos a arte é utilizada como veículo para recontar e refazer sua trajetória de vida e a do grupo em que estão inseridos.

Outra aproximação pertinente entre os dois casos é que ambos se utilizam das histórias de vida como estímulo e material de apoio para tratar das questões atuais, tanto sob o aspecto da memória para recontar os fatos e servir como exemplo em uma determinada situação, mas também como forma de reinvenção já que ao narrar a sua própria história, a pessoa procura dar sentido às suas experiências e, nesse percurso, constrói outra representação de si. Este aspecto é de particular interesse para essa pesquisa que pretende olhar a experiência vivida por esses idosos não como meio de rememoração do que já foi, no sentido saudosista do termo, mas como forma de empuxo que os leve a enxergar nessas releituras do passado pontes para a construção de novas histórias para o futuro.

Antes de apresentar as experiências desenvolvidas pelos grupos *Teatro de Identidades* (Portugal), *Teatro Núcleo* (Itália) e *Cia do Núcleo Educativo* (Brasil) é necessário olhar para as narrativas de vida como material rico e fértil no que diz respeito a criação artística. Assim a intenção dessa próxima parte é direcionar o olhar sobre a utilização da mesma na área das artes cênicas pensando-a como material dramático para a



concepção de espetáculos e performances artísticas. Para isso é necessário analisar em que meio estes estudos proliferaram sendo fundamental retomarmos a função que o texto e as experiências com o real adquiriram no teatro pós-dramático.

### 2.3.1 – Teatros do Real

O papel que o texto enquanto dramaturgia cênica desempenhou ao longo da história teatral do Ocidente foi se modificando ao longo das épocas, como nos diz Monteiro:

*Durante muito tempo não havia, aliás, textos dramáticos como Hegel os imaginava: como uma entidade sozinha, por si. O que havia eram textos escritos diretamente para uma cena, para serem representados, e depois se viam se funcionavam ou não. Se funcionassem eram guardados. Os textos antigos que nós temos, seja de Sófocles, seja de Shakespeare, até de Racine, são aqueles textos que funcionaram tão bem que sobreviveram – passaram ao texto da cena. (MONTEIRO, 2011, p.377)*

Este texto era testado pelos atores em uma colaboração com o dramaturgo, que na maioria das vezes também fazia parte enquanto ator do grupo, como é o caso de Shakespeare, Molière e Gil Vicente, ele ia assim ganhando forma e ritmo a partir desta interação e também com a relação com o público. Com a afirmação do texto teatral como literatura muitos dramaturgos perdem essa relação que tinham com os grupos e os atores passam a ter uma submissão ao texto escrito, há assim uma supervalorização das palavras e a dramaturgia torna-se a espinha dorsal do acontecimento teatral.

Esse cenário é modificado durante o século XX onde artistas como Meyerhold, Artaud, Graig e Brecht, cada um dentro da sua pesquisa e estilo, alteram o foco e deslocam a atenção para uma dramaturgia concebida ora pelo encenador ora pelo ator, distanciando-se daquela concepção de dramaturgia clássica que era antes utilizada. O texto passa a ser criado como suporte para a cena dialogando com a encenação, passando a ser visto como parte da dramaturgia do espetáculo e não separada do restante como anteriormente. Na concepção de Pavis “estudar a dramaturgia de um espetáculo é,

portanto, descrever a sua fábula “em relevo”, isto é, na sua representação concreta, especificar o modo teatral de mostrar e narrar um acontecimento” (PAVIS, 2008, p.67).

Essa nova maneira de narrar vai alterando-se e fundindo-se com as vanguardas artísticas que surgem neste período tornando o campo teatral um espaço híbrido de múltiplas faces que se utiliza de diversas áreas artísticas e linguagens para contar uma história, apostando principalmente em uma nova relação com o espectador. Esta aposta tem como base uma aproximação entre a arte e a vida, negando um teatro concebido só como ficção e como representação e convidando cada vez mais o artista a se colocar integralmente na produção da sua obra. Nomes como *Duchamp*, *John Cage*, o grupo *Living Theater* (já citado anteriormente) além do movimento da *Performance Art* influenciaram profundamente nessa visão de uma arte que dialoga com a realidade, que é única e irrepetível e que se apresenta como algo efêmero fazendo parte de um acontecimento.

É sobretudo, a partir dos anos 60 que vemos uma explosão do real na cena teatral, isso seria na visão de Féral uma forma “de reinscrever a arte no domínio do político, do cotidiano, quiçá do comum, e de atacar a separação radical entre cultura de elite e cultura popular, entre cultura nobre e cultura de massa” (FÉRAL apud MENDES, 2012, p.20).

Este movimento cria segundo Sánchez (2007) duas vertentes, na primeira o real apareceria como elemento temático introduzindo inovações na dramaturgia ao tecê-la a partir da compilação de materiais e documentos da realidade (como é o caso por exemplo de uma das técnicas desenvolvidas pelo dramaturgo Augusto Boal chamada de teatro - jornal<sup>46</sup>) e na segunda privilegia o real como matéria da experiência cênica e acontece quando a realidade bruta irrompe no tecido ficcional para seccioná-lo (conceito particularmente caro a nossa pesquisa pois dialoga integralmente com a noção de Teatro e Comunidade).

Este novo modelo cênico é chamado de “*Teatros do Real*” pela professora da Universidade de Paris Maryvonne Saison em seu livro *Les théâtres du réel* e estaria intimamente ligado ao terreno do social. Uma distinção que ela aponta entre o que foi

---

<sup>46</sup> Técnica cunhada pelo brasileiro Augusto Boal no final da década de 60 dentro do Teatro Arena, grupo no qual ele era um dos integrantes, e que se tornaria umas das bases para a Pedagogia do Oprimido. Em linhas gerais consistia em utilizar-se de matérias e manchetes verídicas dos jornais como inspiração para a criação cênica.

produzido anteriormente e o que estaria sendo produzido na época da publicação (década de 80 e 90) é que os grupos teriam perdido a atuação política mais engajada (característica marcante da produção teatral dos anos 60) e optado por uma resistência de uma outra natureza. Nas palavras dela: “seus criadores parecem lutar por um espaço aberto, um respeito mútuo, bater-se por um espaço público comum de liberdades individuais e coletivas, memórias e direitos” (SAISON apud FERNANDES, 2013, p.05).

Esse espaço aberto seria um local que tentaria abrigar todas as tensões entre arte e vida em uma sociedade pós-moderna que procuraria contemplar diferentes narrativas e dar voz a diferentes grupos, onde a aproximação entre os atores e o público dar-se-ia em forma de pertencimento contrapondo-se aquela forma de teatro que privilegiava o simples entretenimento. Cornago complementa esse pensamento dizendo que:

*Desse modo, a cena não chega a formular um discurso político, tampouco, um mecanismo de representação. Apenas permite vislumbrar uma postura ética, uma vontade de ação frente ao outro, da qual se tenta recuperar a possibilidade do social em termos menores, não mais da ação revolucionária, com letras maiúsculas, mas sim da ação do eu em frente ao tu. (CORNAGO apud MENDES, 2013, p.47).*

Esse exercício de alteridade está no cerne do termo “teatros do real” e passa a ser usado para designar uma variedade de modos de criação, como por exemplo o Biodrama<sup>47</sup>, e seus métodos de trabalhos utilizam-se de diversas fontes documentais como forma de inspiração como: fotografias, depoimentos, gravações, transcrições, entrevistas etc. Outra característica é a utilização de espaços não convencionais, e que se tornam teatrais pelo seu uso, como local de criação e apresentação. Esses locais reais inserem uma nova camada de realidade produzindo aquilo que Lehmann (2007) chamou de “irrupções do real no tecido simbólico da representação”. Outros exemplos de teatro

---

<sup>47</sup> Termo cunhado pela diretora argentina Viviana Tellas diretora do Teatro Sarmiento, em Buenos Aires, em 2002, dentro de um projeto que realizou com diversos diretores. A intenção era criar montagens teatrais baseadas em pessoas que viviam na Argentina, mas ao contrário das biografias que frequentemente levam à cena histórias de personalidades públicas, a maior parte das criações enfatizou a vida de pessoas ditas “comuns”. (CARREIRA & BULHÕES- CARVALHO, 2013, p.38)

do real é o chamado *Teatro Documentário* e o *Teatro de Reminiscências*, que usam do depoimento pessoal para a criação artística assunto abordado na próxima parte.

### 2.3.2 – Teatro Documentário

Pudemos perceber que nas raízes do teatro pós-dramático existia um desejo de ruptura com o modelo formal e clássico que imperou em épocas anteriores e é nas vanguardas artísticas do início do século XX e depois com o movimento dos happenings e da performance nos anos 60 e 70 que temos a semente germinadora do que seria o teatro do século XXI. Lehmann nos diz que o que caracteriza a estética do teatro pós-dramático “não é a aparição do “real” como tal, mas sim sua utilização auto reflexiva” (LEHMANN, 2007, p.167). Com isso ele quer dizer que é na reflexão que este tipo de teatro propõe que podemos pensar o valor e o significado do elemento extra estético no estético atribuindo-lhe um novo conceito. É dessa necessidade de representar um mundo que beira o irrepresentável e dar-lhes novas atribuições que se fundamenta o teatro do real e os exemplos que usaremos a seguir.

Tanto o Teatro Documentário quanto o Teatro de Reminiscências trabalham com a ressignificação desses elementos dentro da ótica estética e dependem da autorreflexão dos espectadores para construírem e complementarem seus trabalhos. Os dois conceitos são significantes para essa pesquisa exatamente por utilizarem dos elementos reais para provocarem no espectador uma nova atitude, o primeiro por trazer uma dimensão mais social e o segundo por ter uma abordagem mais individual.

Segundo a definição de Pavis o Teatro Documentário seria aquele “que só usa, para o seu texto, documentos e fontes autênticas, selecionadas e “montadas” em função da tese sociopolítica do dramaturgo” (PAVIS, 2008, p.387). Segundo o autor esse estilo teria sua origem embrionária nas práticas teatrais de George Büchner (1813-1837) com a sua obra *A Morte de Danton* (1902) que traz elementos e fatos históricos para ação teatral, mas foi na Alemanha na década de 20 com o trabalho de *Erwin Piscator* (1893-1966) que o conceito ganha forma e adquire maior visibilidade.

O estilo de Piscator apontava um vínculo direto entre a realidade social daqueles que estavam em cena para aqueles que assistiam, no formato de um discurso teatral

politizado em consonância com as ideias do agitprop<sup>48</sup>. Esse formato politizado traz para a encenação dados da realidade como forma de conscientização comunitária e para isso utiliza-se das inovações tecnológicas de sua época, como recursos audiovisuais através de imagens, fotografias, vídeos, projeções, rádio etc. Essa utilização de recursos audiovisuais viria a ser uma das marcas do Teatro Documentário, que aposta na utilização dessas tecnologias como forma de fundamentação histórica da realidade através da reprodução verídica de documentos.

Nas décadas que se seguem vemos uma utilização do Teatro Documentário, por parte de outros grupos ao redor do mundo que vão de encontro as ideias iniciais de Piscator, que seria uso do teatro como fins de mobilização e mudança social. Em 1965 o dramaturgo Peter Weiss com sua peça *O Interrogatório* inaugura uma nova fase do teatro documentário, originando o surgimento de um novo termo: o *Docudrama*. A característica dessa nova denominação seria a utilização de depoimentos reais, no caso da peça os depoimentos dados pelos nazistas no *Tribunal de Auschwitz*, como forma de criação dramática estabelecendo um diálogo com as necessidades políticas contemporâneas. Neste ponto é importante estabelecer uma distinção entre Teatro Documentário e Drama Histórico, que por mais que possam ser conceitos que à primeira vista soem parecidos são diferentes em sua finalidade. Gary Fisher Dawson nos diz que o primeiro:

*Se caracteriza por ser uma dramaturgia aristotélica que busca fazer uma representação da história a partir de fontes históricas secundárias para recriar a realidade segundo a visão criativa do dramaturgo. Há nele uma camada de metalinguagem e ironia dramática, na medida em que os fatos históricos são vistos pela óptica do dramaturgo, que tem o direito de interpretar a história pela sua óptica subjetiva e criativa. (DAWSON apud GIORDANO, 2013, pp.06 -07).*

Já o Teatro Documentário está inserido em uma visão do teatro épico, onde o efeito do distanciamento que o autor toma (usando para isso fontes primárias para

---

<sup>48</sup> Conceito difundido e aplicado à campanha de propaganda político-cultural realizada na Rússia, depois da Revolução de 1917. O termo também é aplicável ao tipo de teatro didático a que essa campanha recorreu, que por exemplo teria influenciando o trabalho de alguns autores alemães, como o dramaturgo Bertolt Brecht, suas pretensões populistas fariam contraposição ao drama burguês. IN: < <http://edtl.fcsh.unl.pt/encyclopedia/agitprop/>>. Acessado em: 04 de janeiro de 2019.

sustentar os fatos históricos) é mostrado através de uma perspectiva tendo como base a atualidade e as linguagens da época em que ele está inserido levando em conta também uma visão da realidade sob a ótica privada dos fatos, garantindo assim uma aproximação mais direta e íntima com o espectador. É essa escolha por uma versão particular da História, muitas vezes recontando trajetórias e memórias de pessoas ditas “comuns” que estiveram à frente de fatos históricos importantes que torna tão atraente esse modelo teatral explicando assim a proliferação de obras artísticas inseridas dentro deste contexto. Outro fator relevante a se considerar, e particularmente caro a presente pesquisa, é a presença (em muitos casos) da própria testemunha dos fatos no ato teatral, o que torna sua narrativa ainda mais carregada de significados para quem as assiste, como relata Óscar Cornago:

*O falante se vê transformado em sua própria intimidade em um eu-atuo cuja verdade resulta construída em forma de relato, não somente verbal, mas também físico, o relato da experiência quando esta ainda não foi contada, a experiência que fica escrita no corpo, em uma atitude, um modo de atuar, de mover-se, de olhar o outro. Esses traços físicos são os que convertem a testemunha em uma joia preciosa do discurso contemporâneo sobre a verdade pessoal ou coletiva, a verdade da história. A aura que rodeia a testemunha não se apoia em sua capacidade de contar o que viu, sofreu ou experimentou, mas sim na própria presença de um corpo que viu isso, sofreu ou experimentou. (CORNAGO, 2009, p.101)*

Esse sentimento de proximidade que este tipo de teatro proporciona é criado não só por conta da atualidade, já que ele dialoga com as questões da contemporaneidade o tempo todo, mas também porque promove a sensação de pertencimento e identidade que falamos acima, fazendo com que o espectador se aproxime da história que está sendo narrada, mostrando que o palco é também responsável pelas problemáticas sociais do nosso tempo, transformando-se assim em produtor de memória social.

Um exemplo atual deste estilo teatral é a artista portuguesa Joana Craveiro, que juntamente com a sua companhia *Teatro do Vestido* (que ela fundou e dirige há mais de 17 anos) traz para a cena teatral uma memória política, histórica e social de Portugal. Seus

espetáculos<sup>49</sup> *Um Museu Vivo de Memórias Pequenas e Esquecidas* (2014), que narra 80 anos da história portuguesa passando pela Ditadura do Estado Novo, pela Revolução do 25 de Abril e o processo revolucionário que se seguiu, ou o mais recente *Elas Também Estiveram Lá –Quotidiano de Resistência e de Revolução de Mulheres* (2018), que se propõe a refletir sobre o papel das mulheres na sociedade portuguesa, quer durante o Estado Novo, quer no período a seguir a Revolução dos Cravos, fazem uma radiografia da história portuguesa mas sob ponto de vista privado, das memórias de pessoas anônimas que estiveram ali presentes. A memória histórica funde-se assim com a autobiográfica para recontar, através da arte, aspectos importantes da memória social de um determinado grupo, tendo a História Oral como elemento transmissor desses dados.

### 2.3.3– Teatro de Reminiscências

Se o Teatro Documentário na maioria das vezes privilegia os campos da memória coletiva e social, recontando os fatos históricos de uma determinada época ou de um grupo específico o Teatro de Reminiscências tem nas memórias individuais dos idosos o elemento base para a construção do seu trabalho artístico e dramático. Como já vimos anteriormente não é possível fazer uma separação entre o que seria a memória individual da coletiva, pois elas estão interligadas sendo que ambas sofrem ação do meio geográfico, histórico e político em que estão inseridas, a distinção neste caso entre os dois estilos seria de ordem estética. No Teatro de Reminiscências as narrativas de vida e as lembranças íntimas desses velhos desencadeariam um processo artístico podendo os idosos participarem como atores ou não, como veremos a seguir.

O conceito nasceu na Inglaterra e ganha visibilidade a partir de 1980 como define Helen Nicholson “o teatro de reminiscências tem sua raiz nos serviços de saúde e assistência social, onde a terapia de reminiscência era usada para encorajar o bem-estar e psicológico de pessoas idosas” (NICHOLSON, apud SOARES, 2011, p.31).

A recolha dessas memórias era estimulada nas casas de repouso como forma de combate ao isolamento que esses idosos estavam submetidos sendo que as sessões eram

---

<sup>49</sup> Informações disponíveis IN : < <http://teatrodovestido.org/blog/?p=8197>> e <<http://visao.sapo.pt/jornaldeletras/teatroedanca/2018-04-13-Joana-Craveiro-Teatro-vivo-de-memorias>>. Acessado em: 04 de janeiro de 2019

feitas em grupo e giravam entorno de um determinado tema ou assunto. Essa foi a forma encontrada para que eles partilhassem suas histórias e experiências de vida e por ser um exercício coletivo a memória de um servia como um gatilho disparador para as lembranças dos outros. Outra inspiração para o Teatro de Reminiscências foram as práticas teatrais ligadas à educação que durante este período na Inglaterra eram bem populares como técnica para tratar de temas históricos e sociais. A pesquisadora da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO) Carmela Soares nos diz que:

*Atualmente o Teatro de Reminiscência está inserido no contexto das diferentes práticas teatrais que integram o campo da Pedagogia do Teatro e que têm levado o fazer e fruir teatral a espaços diversificados, ampliando o seu acesso a diferentes segmentos da população. (SOARES, 2016, p.06)*

Diferentemente do Teatro Documentário, que tem sua origem no teatro propriamente dito, aqui temos um estilo que nasce em um contexto completamente social (nos campos da educação e da saúde) mas que acaba contaminando o terreno teatral existindo companhias que trabalham com esse gênero em diferentes partes do mundo como o grupo *Teatro Renascer* coordenado e dirigido pela professora e atriz Carmela Soares no Rio de Janeiro (BR) ou o *Age Exchange Theatre Trust*, companhia inglesa especializada no Teatro de Reminiscência, que teve Pam Schweitzer (referência nos estudos nessa área<sup>50</sup>) como sua diretora artística, no período de 1983 a 2005.

Achei relevante falar sobre este determinado estilo teatral pois ele dialoga com dois conceitos dessa dissertação: o Teatro e Comunidade e a memória dos velhos. Por ser uma prática que nasceu dentro do âmbito social ele pode ser feito segundo a ótica definida no primeiro capítulo de um *Teatro com Comunidades*, onde um grupo teatral que já conhece os contextos históricos e culturais de uma determinada comunidade, utiliza-se de temas e conteúdos referentes a mesma como forma de inspiração para sua criação teatral. Segundo Soares “os facilitadores deste tipo de teatro assumem, dentre outras, a

---

<sup>50</sup> Para saber mais sobre o trabalho desenvolvido por ela na Inglaterra acessar: <http://www.pamschweitzer.com/> ou <http://www.reminiscencetheatrearchive.org.uk/index.aspx> (este último um arquivo com todo o percurso desenvolvido por sua companhia durante o tempo em que esteve à frente dela como diretora artística).



função de colecionadores de memórias, recolhendo histórias pessoais dos idosos e arquivando-as, realizando depois a sua transposição para a cena e a apresentação diante do público” (2011, p.31). É o caso da companhia fundada por Pam Schweitzer que durante muito tempo utilizou-se das memórias dos idosos participantes de seus projetos artísticos-sociais para criar espetáculos que juntos foram responsáveis por fazer um mapeamento da história recente da Inglaterra, mas especificamente de Londres e seus arredores.

Ela relata em seu livro *Reminiscence Theatre: making theatre from memories* que na época em que começou a trabalhar com teatro de reminiscências, por volta da década de 80, existia um grande preconceito em lidar com as memórias dos idosos, pois acreditava-se que rememorando o passado eles ficaram presos a ele em uma espécie de teia que os aprisionaria e não os deixaria viver além daquilo que já viveram. Mas foi exatamente o contrário que aconteceu, logo que começou os primeiros experimentos percebeu que o exercício de lembrar trazia de volta uma vitalidade, não só mental, mas também corporal, já que o ato de contar uma história que já foi vivida passa não só pela mente, mas também pelo corpo:

*Ao observar as sessões de reminiscência, Schweitzer relata que se surpreendeu —com a vivacidade com que as memórias vinham à tona depois de tantos anos. (SCHWEITZER, 2007, p. 23, trad. nossa) (...). Ficou admirada com qualidades dos relatos, com a clareza de detalhes e a riqueza de imagens com que os velhos relembravam as suas histórias de vida. Notou que muitas memórias surgiam na forma de diálogo e que a narração era acompanhada pela ação, como se o acontecimento vivido, estivesse se desenrolando ali mesmo no presente. Tudo isso revelou-se interessante do ponto de vista dramático e teatral. (SOARES, 2016, p.3.553)*

Espectáculos como *The Fifty Years Ago Show* (1982) primeira produção da companhia e que trata sobre o desemprego na década de 30 na visão dos idosos moradores da região de Greenwich ou *Can We Afford The Doctor?* (1985) que narra através da memória desses velhos as dificuldades enfrentadas pela população antes da criação do Sistema Nacional de Saúde Inglês e também *Routes* (1992) uma peça musical

baseada na população indiana que vivia no sudoeste de Londres, são alguns exemplos do vasto repertório da companhia que durante toda a sua trajetória percorreu a Inglaterra e também vários outros países com seus espetáculos e criações, sendo agraciada por prêmios internacionais e nacionais.

Se por um lado o Teatro de Reminiscências tem como base uma dramaturgia construída em cima das narrativas de vida desses idosos, onde os atores são outros que não aqueles protagonistas reais das histórias, este tipo de teatro também pode ser desenvolvido e trabalhado partindo do pressuposto do *Teatro por Comunidades*, que é quando os próprios membros da comunidade participam da criação teatral utilizando-se das suas experiências de vida como inspiração para o ato teatral. É o caso do grupo *Teatro Renascer*, quem tem como integrantes mulheres com idades entre 60 e 80 anos e que desde 2006 desenvolvem espetáculos e performances artísticas dentro da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO).

O grupo nasceu dentro de um projeto de extensão universitária coordenado pela professora e doutora em artes cênicas Carmela Soares e tem o propósito de pesquisar e investigar práticas e metodologias teatrais no contexto da terceira idade e do envelhecimento ativo. A professora conta que a pesquisa surgiu associada a dois focos de interesse:

*Primeiro, à resposta positiva do grupo aos exercícios de yoga e segundo, às histórias de vida ou reminiscências compartilhadas, constantemente, pelos participantes. Estas histórias constituíram a base do material dramático a ser jogado teatralmente pelo grupo. Num primeiro momento, as histórias foram desencadeadas e selecionadas segundo a lógica e a sequência dos chacras ou centros de energia, estudadas pelo yoga. (SOARES, 2011, p.30)*

É interessante perceber em sua fala que o ato teatral neste caso não nasce primeiro da fala (um caminho quase que natural para um estilo teatral que tem nas lembranças o seu foco) mas sim no corpo e nas experiências produzidas através dos exercícios de yoga que estimulavam a capacidade de autorreflexão e conhecimento corporal. Essa consciência que esses exercícios proporcionavam aliados a outros

exercícios teatrais que estimulam a capacidade de jogo e presença cênica são a base de seu trabalho. As memórias nasceriam deste corpo em ação que desafiado por um novo jeito de colocar-se no espaço ativaria conexões e ligações com histórias e experiências passadas. Seria uma forma de reconhecer que este “corpo-memória” já tem todos os mecanismos necessários para recontar sua trajetória, invertendo assim a hierarquia da palavra sobre o corpo. Outro aspecto interessante neste trabalho desenvolvido pelo Teatro Renascer é que a ativação dessas lembranças através da memória corporal do idoso traz um olhar sobre as possibilidades que este corpo (com marcas e em algumas vezes com certas limitações) podem trazer para a poética da cena.

Neste caso não seriam só as memórias puras que são ativadas, apesar delas também serem usadas, mas também a memória-hábito que entra em cena mostrando que o corpo guarda memórias dentro daqueles atos que muitas das vezes são repetidos cotidianamente e por conta de seu automatismo não damos a eles a devida importância e valor. Nas palavras de Soares:

*A lembrança do bonde é evocada a partir da sensação do movimento que ele produzia no corpo, a maneira de entrar e sair do bonde, os acenos, os flertes, as quedas, os possíveis encontros e desencontros. As memórias do bonde são revisitadas a partir do próprio corpo. (SOARES, 2016, p.12)*

Durante esses quase 13 anos de trabalho o grupo já apresentou diversos espetáculos como: *O grande passeio* (2011); *Corpocasa* (2012); *Enquanto ela não vem* (2013) e *Com Tempo e Años* (2014). Todas essas criações têm em comum o fato de recontar passagens de vida de seus participantes e dos lugares em que vivem ou que viveram, servindo como um marcador histórico das transformações que esses bairros sofreram. Este aspecto da memória de um bairro é também objeto de trabalho do *Teatro Núcleo* (Itália), do *Teatro de Identidades* (Portugal) e da *Cia do Núcleo Educatho* (Brasil) que com os seus espetáculos *Signora Memoria*, *O Casamento Ama-Adora* e *Contos do Povo de Algum Lugar* reconstroem e recontam suas trajetórias, levando-nos assim ao nosso próximo capítulo.

### Capítulo 3 – Uma ponte entre Itália, Portugal e Brasil: Três estudos sobre a memória.

*Ser velha enquanto jovem, ser jovem enquanto velha.  
Quando uma pessoa vive de verdade, todos os outros  
também vivem.*

*(Clarissa Pinkola Estés)<sup>51</sup>*

Depois de termos percorrido no primeiro capítulo os conceitos que fundamentam as práticas dentro do Teatro e Comunidade, das suas influências até a sua sistematização nos dias atuais, observando em que contexto ele se originou e as especificidades das trajetórias de cada país e do segundo capítulo ter trazido uma análise histórica sobre a memória e os reflexos dela dentro de criações artísticas usando como modelo os estilos teatrais do Teatro Documentário e do Teatro de Reminiscências, este terceiro e último capítulo pretende analisar, através de exemplos práticos, processos criativos inseridos no contexto do Teatro e Comunidade que têm na memória da população idosa sua inspiração artística, mas antes uma breve conceptualização da importância e dos benefícios da prática artística para este público específico fez-se necessária.

Os exemplos analisados serão: o espetáculo **Signora Memoria** realizado em 2007 pelo Teatro Nucleo em parceria com o *Gruppo di Teatro Comunitario di Pontelagoscuro* na cidade de Ferrara (IT); o espetáculo de rua apresentado em 2013 - **O Casamento Amadora** do Teatro de Identidades, projeto de extensão universitária formado pela parceria da Câmara Municipal de Amadora e de seus Centros de Dia/Convívio juntamente com os professores e alunos do Mestrado em Teatro e Comunidade da Escola Superior de Teatro e Cinema (PT) e por fim o espetáculo **Contos do Povo de Algum Lugar** da Cia do Núcleo Educatho, residente em São Paulo (BR) apresentado no ano de 2017.

---

<sup>51</sup> Estes, C. P. (2007). *A Ciranda das mulheres sábias – Ser jovem enquanto velha e velha enquanto jovem*. (W. Barcellos, Trad.). (p.09). Rio de Janeiro: Rocco.

A escolha em utilizar-se destes exemplos práticos, no que se refere ao caso italiano e ao português, se deu pelo fato que ambos os grupos possuem um histórico relevante dentro do Teatro e Comunidade e com uma experiência consolidada a nível nacional e internacional dentro do referido campo de estudo. Por possuírem diversos espetáculos nestes vários anos de trajetória artística e comunitária procurei encontrar aqueles que se encaixassem melhor dentro do tema que essa dissertação se propõe a pesquisar: práticas artísticas comunitárias que tem na figura dos idosos e das suas memórias de vida o seu eixo principal, chegando assim nos dois espetáculos analisados.

Por serem práticas artísticas que já aconteceram, o espetáculo italiano ocorreu em 2007 e o espetáculo português em 2013 e não estando a autora presente durante os processos de criação e apresentação das peças teatrais fez-se necessário levantar materiais que foram escritos à época e posteriormente sobre os referidos processos artísticos como: matérias de jornais, artigos científicos, trabalhos acadêmicos e os roteiros das peças. Outra fonte de pesquisa foi a busca por gravações e imagens disponíveis dos espetáculos além da realização de entrevistas<sup>52</sup> com as responsáveis pela coordenação e criação artística dos espetáculos – em Portugal com a atriz e professora Rita Wengorovius e na Itália com a diretora Cora Herrendorf. Especificamente no que se refere ao caso italiano foi utilizado ainda uma outra fonte de pesquisa, a participação da autora desta dissertação no workshop<sup>53</sup> “*L’attore Sciamano*” oferecido pelo Teatro Nucleo e realizado na cidade de Ferrara em janeiro de 2019, onde o grupo aborda a construção e a metodologia utilizada em seus processos comunitários.

Por este trabalho estar inserido dentro do campo das artes cênicas a ideia central é analisar os espetáculos sob o viés do processo de criação artística dos grupos e não sob o ponto de vista do público. Em relação ao exemplo brasileiro utilizado ele é resultado de uma experiência prática da autora dessa dissertação como forma de demonstrar que além desta ação ter sido o início da sua trajetória dentro do Teatro e Comunidade o espetáculo

---

<sup>52</sup> As entrevistas foram gravadas e depois transcritas pela autora.

<sup>53</sup> O workshop foi realizado nos dias 18, 19 e 20 de janeiro de 2019, com uma carga horária de 20hrs de estudo teórico e prático. Este curso faz parte de um percurso de formação para operadores teatrais, sendo este o primeiro de seis módulos que compõem a formação profissional ofertada pelo grupo. Por uma questão de tempo e estadia na Itália só foi possível a autora dessa dissertação participar do primeiro módulo. Para maiores informações sobre o referido workshop acessar: <<http://www.teatronucleo.org/formazione/attore-sciamano/>>.

analisado também foi construído tendo como enfoque as memórias e histórias de vida da população sênior dialogando assim com as outras duas experiências apresentadas. O método utilizado para essa análise é um relato de experiência levando em conta sua atuação como observadora/ participante.

### **3.1– O Teatro na Terceira Idade**

Ecléa Bosi de maneira pertinente lança uma pergunta aos leitores de seu livro *Memória e Sociedade: Lembranças de Velhos*: O que é ser velho? e com uma resposta provocadora prossegue “em nossa sociedade é lutar para continuar sendo homem” (BOSI, 1994, p.18). Essa busca é uma tarefa árdua em meio a uma sociedade que como vimos afasta e dificulta a integração dos indivíduos em comunidades éticas e promove o isolamento e a “morte social” daqueles que de certa forma não fazem mais parte do seu círculo produtivo. Como então garantir que nossos idosos não sejam postos à margem da comunidade e que desempenhem um papel ativo dentro dela? Na minha opinião uma das respostas possíveis estaria em projetos artísticos que tem na figura do velho seu centro de referência. Ações deste tipo configuram-se como bons e importantes exemplos que vão na contramão do que a sociedade líquida prega mostrando-se como uma forma de resistência e atuação firme e direta na busca pelo protagonismo dessa parcela específica da população.

Projetos artísticos que envolvem a terceira idade, na maioria dos casos, se enquadram dentro da categoria de práticas comunitárias e atuam nas comunidades em parceria com outros órgãos e instituições públicas, muitas vezes na área da saúde e da assistência social. Semelhante ao que acontece com outras atividades ligadas ao Teatro e Comunidade exigem ações coordenadas e planejadas para que o trabalho seja feito de forma conjunta e com o aprofundamento necessário, fugindo do que seria somente objetivos pontuais e com um viés assistencialista. Quando realizado de maneira assertiva essas práticas trazem uma série de benefícios para os seus participantes sendo possível observar nos últimos anos que atividades ligadas ao público sênior são cada vez mais frequentes em diferentes partes do mundo e nas últimas décadas elas vem aumentando expressivamente, como afirma A.L. Wood:

*O setor de teatro recreativo e ocupacional é o que mais rapidamente cresce na América do Norte e na Europa. À semelhança do teatro tradicional, o teatro sênior integra agora todo o tipo de teatro, desde grupos amadores e terapêuticos em lares, centros de dia e igrejas até companhias interdisciplinares. (WOOD apud GONÇALVES, 2016, p.29)*

Isso se dá pela perspectiva de vida que aumentou de uma maneira geral em todo o mundo, mas também pelo fato que este idosos passam a ter mais autonomia e procuram atividades que os estimulem a novos desafios e que rompa com a ideia de que na velhice não há mais nada o que se aprender e se desenvolver procurando ações que reafirmem suas potencialidades e reforcem suas identidades. Eles encontram no teatro um importante aliado na busca por este espaço de fala pois é através da noção de grupo que ele estimula, do sentimento de alteridade que ele propõe e das capacidades físicas e emocionais que são trabalhadas neste local que os preconceitos impostos a esses senhores e senhoras são colocados a prova, não só por aqueles que participam como integrantes das atividades bem como por aqueles que as assistem, trazendo diversos outros benefícios como ressalta José Luiz Ribeiro em seu artigo *O Teatro na Terceira Idade*:

*O teatro se apresenta como uma atividade saudável que amplia a potencialidade da qualidade de vida, restaura o fazer da cidadania e alimenta o campo emocional com atividades físicas, ações emotivas, desenvolvimento da personalidade e exercício da memória. (...) este encontro de identidades reforça laços e ajuda na construção das relações sociais daqueles sujeitos. Os participantes do grupo se reúnem por terem em comum o desejo de fazer e aprender teatro e também por estabelecerem contatos diretos e afetivos com outros participantes. (RIBEIRO, 2009, p.133)*

Essa nova construção de relações sociais e por que não dizer, reinvenção de identidades, que a atividade teatral facilita e propõe reinsere o idoso nos ritos sociais e forma aquilo que Bosi (1994) chama de “comunidades de destino” já que tem como ponto central o envelhecimento, um desafio que é comum a todos aqueles que dele participam.

Este conceito se assemelha aquele que já citamos no primeiro capítulo denominado como comunidade de interesses e tanto um quanto o outro se apoiam na utilização da memória como elemento de ligação e aproximação entre seus participantes.

Aliás a presença da memória como inspiração artística acaba sendo um tema recorrente dentro de projetos que trabalham com essa determinada idade, nestes casos ela não surge como uma visão melancólica do passado, deixando o idoso preso aquilo que já aconteceu, mas sim na forma de um lembrar ativo que revisita o passado para ressignificar o presente. No ambiente do teatro a memória aparece aliada não só ao ato de contar e rememorar, mas na ação propriamente dita que neste caso transforma-se em um ato estético. A professora Carmela Soares traz uma visão bastante interessante sobre esta relação entre memória e o fazer teatral:

*O jogo teatral trabalha a memória para além do campo reflexivo, comum ao teatro de reminiscência tradicional, em que a forma oral da recordação sobressai sobre as ações cênicas. O trabalho da recordação ganha, portanto, um novo estatuto, sendo concebido, agora, como jogo da recordação, pois convida o próprio corpo a tomar parte da invenção e reinvenção de uma memória. O jogo teatral estimula o ator a sair do campo da memória repetitiva e da – lembrança-hábito || para entrar no campo da memória criativa e poética. Não se trata, nesse sentido, apenas de reaver as histórias do passado, mas de descobrir-se como autor e protagonista de novas histórias. (SOARES, 2016, P.3566)*

Este recordar cênico que é criado através da construção de memórias aparentemente “comuns” quando passado pelo filtro poético da cena ganha novas dimensões e significados transformando-se em momentos de celebração dessas histórias de vida, é uma forma de honrar o passado de seus participantes reafirmando sua identidade cultural e proporcionando assim a criação de novas lembranças. O teatro neste caso passa a ser espaço de encontro e de partilha, configurando-se como uma “comunidade afetiva” onde o espaço cênico é atravessado pelo espaço social e os dois juntos se sobrepõem a todo instante. Isto pode ser percebido nos três exemplos que daremos a seguir, que mesmo tendo processos criativos distintos possuem, cada qual a sua maneira, um olhar que valoriza e celebra a figura do velho e suas histórias.



### 3.2– Uma história sobre o Teatro Nucleo de Ferrara

A história do Teatro Nucleo é interligada à palavra exílio, não só porque essa foi a condição que seus fundadores Horacio Czeretok e Cora Herrendorf foram submetidos durante a ditadura que assolou a Argentina na década de 70 obrigando-os a procurarem refúgio na Europa, mas também pelo estilo de teatro que optaram por fazer. Um tipo de teatro que se distancia das rebuscadas salas tradicionais e busca a interação e o encontro com o outro em espaços que normalmente não são destinados a arte teatral, como as ruas, os manicômios e as prisões acolhendo e dando voz a outros exilados presentes em nossa sociedade.

Tendo sua origem na cidade de Buenos Aires em 1974, ano que os dois artistas se encontram e fundam seu primeiro grupo o *Comuna Nucleo*, imediatamente a companhia assume duas linhas de trabalho que irá acompanhá-los durante toda a sua trajetória: uma linha voltada para o trabalho do ator, tendo o sistema desenvolvido por Stanislavski<sup>54</sup> como inspiração e método artístico, e por outro lado o trabalho dentro do campo social usando o teatro como motor de transformação da comunidade, inicialmente dentro de hospitais psiquiátricos depois expandindo-se para outras áreas sociais.

Em 1976 o grupo sai em turnê pela Europa com seu mais recente espetáculo *Herodes*, cujo tema era a repressão política e a tortura vivida por aqueles que eram contrários ao regime sul-americano. O espetáculo causou um forte impacto por onde passou, especialmente em território italiano, fazendo com que o grupo ganhasse visibilidade e prestígio aproximando-os de nomes que também despontavam na cena teatral como por exemplo Eugenio Barba. Tanto que naquele mesmo ano eles são convidados por Barba para participarem do primeiro *Encontro Internacional de Teatro de Grupo*, que foi realizado em Belgrado, ocasião que aparece pela primeira vez a definição

---

<sup>54</sup> O Sistema Stanislavski consiste numa série de procedimentos de interpretação do ator desenvolvido pelo diretor russo Constantin Stanislavski (1863-1938) no final do século XIX e começo do século XX dentro da sua companhia o Teatro de Arte de Moscou. Este método influenciou o modo de atuação de diversos atores ao redor do mundo desde então, sendo muito utilizado no Cinema. A essência do sistema stanislavskiano reside na capacidade do ator de assimilar o mundo psíquico da personagem abandonando uma atuação caricata e mentirosa e procurando uma verdade dentro das suas próprias experiências. Também conhecido como Método das Ações Físicas, elas teriam a função de transmitir o espírito interior do papel que o ator está interpretando, sendo abastecidas pela vida e pela imaginação que o mesmo empresta à personagem. Outros procedimentos utilizados, além das ações físicas, em seu sistema são: verdade interior; análise ativa; concentração e observação, subtexto e o superobjetivo. IN: Stanislavski, C. (1964). *A Preparação do Ator*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira.

de Terceiro Teatro<sup>55</sup>, conceito artístico que definia o método de trabalho que estava sendo desenvolvido por algumas companhias teatrais na época.

No ano seguinte, 1977, o grupo também está presente no *Primeiro Congresso Nacional de Teatro de Grupo*, realizado em Casciana Terme na região da Toscana/IT, e que redefiniu a atuação dos grupos em território italiano abrindo caminho para uma relação mais direta entre o fazer teatral e outras esferas da sociedade. Exatamente nessa mesma época o regime ditatorial argentino torna-se mais duro e violento impedindo os artistas de retomarem suas funções em seu país de origem por conta da perseguição política que estavam sofrendo.

A solução encontrada vem através de um convite feito pelo então diretor do hospital psiquiátrico de Ferrara, Antonio Slavich, que sabendo da atuação do grupo em situações semelhantes na Argentina e também da breve experiência no hospital psiquiátrico *Rizzeddu di Sassari* na Sardenha, convida-os para implantarem um laboratório teatral em seu hospital e permanecerem assim na Itália. O grupo transfere-se para Ferrara e a partir de 1978 a cidade passa a ser sede da companhia que decide alterar seu nome de Comuna Nucleo para **Teatro Nucleo**, nome que vem utilizando desde então. Apesar da modificação no nome do grupo a ideologia por trás do trabalho artístico continua a mesma, como conta a pesquisadora Manuela Rossetti:

*A escolha de uma estrutura ética-ideológica de grupo, a escolha em viver e operar como uma “comune”, foi a origem da produção teatral do Teatro Nucleo, a base em que se regulou suas decisões organizativas e artísticas. (...) um teatro pensado na sua utilidade para o outro, como meio de abertura e encontro. A estrutura do Nucleo se apresentou, na sua origem, polivalente e múltipla. O grupo se ocupava, além dos espetáculos, de numerosas atividades pedagógicas*

---

<sup>55</sup> Termo cunhado por Eugenio Barba em um manifesto escrito por ocasião do encontro realizado em Belgrado em 1976, em que define um “novo” tipo de teatro que se distancia dos praticados nos redutos teatrais das grandes cidades e também dos movimentos avant-garde. Em suas palavras: [...] O Terceiro Teatro vive na franja, frequentemente fora ou na periferia dos grandes centros e capitais da cultura. É um teatro criado por pessoas que se definem como atores, diretores, trabalhadores do teatro, embora tenham raramente tido uma formação teatral tradicional e, portanto, não são reconhecidos como profissionais. Mas não são amadores. Seus dias são preenchidos com a experiência teatral através daquilo que chamam de treinamento. (BARBA apud SANTOS, 2013, p.43). IN: < <https://www.publionline.iar.unicamp.br/index.php/ppgac/article/view/101>>. Acessado em: 09 de fevereiro de 2019.

*desenvolvidas em contextos sociais – hospitais psiquiátricos, bairros marginais -, e de iniciativas diversas para as crianças e jovens nas escolas e também na formação de professores e de outros grupos teatrais da região.*<sup>56</sup> (ROSSETTI, 2007 p.299-300)

Nos anos que se seguem os atores italianos Nicoletta Zambini, Paolo Nani, Puccio Savioli, Fabrizio Bonora, Annarita Fiaschetti, Silvia Pasello, Rita Berveglieri e em seguida Antonio Tassinari juntam-se aos fundadores Horacio Czertok e Cora Herrendorf na primeira sede do grupo, o antigo Hospital Psiquiátrico de Ferrara na Via de Quartieri, que depois da atuação da companhia torna-se uma importante referência em todo país na busca por uma psiquiatria democrática restituindo os pacientes ao convívio da sociedade. São muitos anos de trabalho e espetáculos desenvolvidos em parcerias com diversos grupos ao redor do mundo e também com várias instituições da sociedade elevando o Teatro Nucleo a um importante grupo de pesquisa com reconhecimento nacional e internacional. Para comemorar os trinta anos de fundação da companhia em 2004, Horacio Czertok e os novos componentes do grupo (Natasha Czertok, Andrea Amaducci e Andrea Bartolomeo) juntos com Cora Herrendorf e Antonio Tassinari (que ainda permaneciam da formação original) realizam o espetáculo *Hamlet-Nucleo* inaugurando a nova sede o **Teatro Julio Cortázar**, em uma pequena cidade na periferia de Ferrara chamada *Pontelagoscuro*, começando assim uma nova etapa em suas carreiras.

A fase que se inicia reforça ainda mais a relação do grupo com a comunidade principalmente depois da iniciativa dos artistas de decorarem as paredes de sua sede, que antes era o antigo cinema da região, com murais pintados contando a história e a trajetória da cidade de Pontelagoscuro inserindo pessoas e acontecimentos fundamentais para a narrativa daquela pequena comunidade. Os desenhos são divididos em três épocas distintas: a primeira parte retrata o período em que Pontelagoscuro nasceu, desde os assentamentos militares do século XVII até as primeiras pontes sobre o rio e os assentamentos civis e comerciais; a parte central conta os anos dourados do bairro interrompidos pela Segunda Grande Mundial representados pelo famoso “Pippo”, a aeronave de reconhecimento que anunciou a chegada dos bombardeios que destruíram

---

<sup>56</sup> Tradução própria.

a região fazendo com que a pequena cidade tivesse que ser completamente reconstruída no pós guerra e a terceira e última parte retrata os anos 50 e 60 representados pela emigração e pelo grande florescimento do cinema italiano.

Todo o processo, da escolha dos momentos marcantes até as personalidades que seriam retratadas no mural, foram acompanhados pela participação ativa da comunidade fazendo com que os artistas pudessem se aproximar efetivamente dos moradores construindo uma relação de confiança e pertencimento. A partir daquele momento Antonio Tassinari decide trabalhar sobre o tema da memória coletiva construindo um espetáculo itinerante percorrendo os lugares emblemáticos de Pontelagoscuro convocando a população a participar dele, surgindo assim: o **Gruppo di Teatro Comunitario di Pontelagoscuro**.

Formado por moradores de diversas faixas etárias, de crianças a idosos, o grupo que contava com cerca de 50 moradores se reunia na sede do Teatro Nucleo duas vezes por semana para a elaboração da peça. Em um primeiro momento foi feito, contando com a ajuda dos relatos orais dos participantes mais velhos, uma reconstrução da memória do local. Depois os artistas partiram para uma pesquisa teórica envolvendo a administração pública, suas escolas e a paróquia, deste trabalho de reconstrução nasceu o espetáculo: *Il Paese che non c'è, vita storia e memoria di Pontelagoscuro* em 2005.

A peça foi um enorme sucesso trazendo diversos moradores que não tinham o costume de frequentar a programação oferecida pelo Teatro Nucleo para dentro da sua sede estreitando ainda mais a relação do grupo com a comunidade. Nos anos seguintes o grupo comunitário produziu outras peças, sempre com a temática da memória do bairro e de seus moradores em destaque, como por exemplo: *Gran Cinema Astra* (2008), *LiberAzione* (2011) e *La Patria Nuova* (2012).

A partir desta experiência comunitária criou-se uma nova relação entre os artistas que ali residiam e os moradores de Pontelagoscuro, um relacionamento que nasceu com a característica de ser uma via de mão dupla onde o grupo era alimentando pelas histórias e pela participação da população ao mesmo tempo que atuava de maneira direta na reconstrução do sentimento de identidade da região. O teatro neste caso transformou-se em veículo direto para transformações sociais refletindo os desejos e aspirações de seus participantes e nas palavras de Cora Herrendorf, umas das fundadoras do Teatro Nucleo:

*Em pouquíssimo tempo o Teatro Comunitário torna-se uma realidade imprescindível para o território como forma de pertencimento, ponto de referência para o crescimento individual e coletivo, espelho de uma comunidade inteira. (...) hoje a consolidação desta experiência é exemplo de como é possível a prática de uma política sociocultural participativa, a valorização de uma cultura popular inclusiva, recolocando o Teatro em seu papel de mediador, alternativa possível ao isolamento, a intolerância e a indiferença.<sup>57</sup> (HERRENDORF & SCANAVINI, 2013, p.16)*

### **3.2.1 – Signora Memória: o processo artístico**

No ano de 2007, inspiradas pelos trabalhos apresentados algumas mulheres integrantes do grupo de teatro comunitário começam a desenvolver, sob a coordenação de Cora Herrendorf, uma pesquisa a respeito do universo feminino em uma busca por suas origens e raízes. É através desta pesquisa e deste estudo que surge o espetáculo: **Signora Memória**. O novo grupo que se forma é composto por mulheres da comunidade de Pontelagoscuro de diferentes idades e classes sociais, algumas moradoras do local desde muito pequenas e outras que migraram já adultas. O processo artístico que se inicia é uma jornada introspectiva e delicada, uma análise profunda sobre a psicologia feminina que tem como ponto de partida as histórias de vida de suas avós, mulheres que vieram antes delas e que representam figuras fundamentais para a construção de suas trajetórias. Sobre o início do processo artístico e o porquê da escolha em recontar as memórias de suas avós a diretora do espetáculo Cora Herrendorf disse em entrevista:

*O que eu percebi logo de início é que elas banalizavam suas memórias, tinham como característica recontar a própria história de uma maneira superficial. Acredito que isso se dá porque quando se pede para que você reconte a sua própria história a psique se defende, mete barreiras. A principal barreira é recontar a história dos próprios genitores, já que a família é uma potência, sua estrutura é algo fechado em si. Com as idosas o que se sobressaiu era que a grande maioria não sabia da sua própria origem, não sabia a história de seus antepassados. Então*

---

<sup>57</sup> Tradução própria.

*o que fizemos foi reconstruir essa narrativa, não inventar, mas refazê-la através do componente artístico. O que eu sugeri era que ao invés de recontar a sua própria história que elas recontassem a história de suas avós, o percurso feminino de seus ancestrais. Pedi que elas descrevessem aquilo que lembravam de suas avós de uma maneira simples para poder recuperar aqueles elementos aparentemente “banais” mas que são os mais significativos: a comida, as tradições, o contexto social, o contexto familiar como uma forma de historicizar a própria narrativa.*<sup>58</sup>

As primeiras memórias que surgem durante o início do processo artístico estão ligadas ao sofrimento enfrentado no período da guerra, as privações e dificuldades que suas avós tiveram que suportar. As lembranças revividas por essas mulheres durante a construção do espetáculo surgem de uma maneira bem viva e marcante e são importantes marcadores sociais da história da cidade. Com esta peça e com a valorização de suas histórias o que o Teatro Nucleo faz é dar o protagonismo aos excluídos, recontando a História oficial sob o seu ponto de vista, aproximando-se assim da ideia defendida por Pollack (1993) no segundo capítulo. Nas palavras de Cora entrar em contato com essas memórias trouxe para a criação artística elementos importantes:

*Foi um trabalho de redescoberta muito interessante, começaram a surgir imagens de: mesas, janelas, cômodos da casa, da fome. Isso porque os anos de guerra na Itália foram muito difíceis, muitas dessas mulheres ficaram viúvas, perderam seus filhos, irmãos. Tiveram que enfrentar muitas dificuldades, faziam vestidos com os restos de tecidos dos paraquedas dos soldados, iam trabalhar no campo já que os homens estavam longe. Foram elas sozinhas que tiveram que dar conta de todos os aspectos para a sobrevivência de suas famílias. Foi um exercício muito bonito, poder indagar a sua própria memória.*<sup>59</sup>

A opção por recontar as histórias de suas *nonnas* surge assim como uma maneira de reafirmar suas identidades, não só de uma forma individual, mas também como

---

<sup>58</sup> Trecho retirado da entrevista concedida em 19 de fevereiro de 2019 em Ferrara/ Itália. A entrevista completa consta nos anexos desta dissertação.

<sup>59</sup> Ibidem.

integrantes daquele grupo teatral reconstruindo a memória coletiva da comunidade por meio das histórias pessoais das famílias que ali vivem ou viveram. É o ponto de vista feminino sobre a memória social de Pontelagoscuro e também da cidade de Ferrara. Nas palavras da pesquisadora Giada Andreina Russo que também analisou o espetáculo:

*Cobrindo cerca de um século de história, o grupo criou um texto onde, juntamente com os acontecimentos de todo o país, surgem as necessidades, angústias e esperanças do povo. A angústia da guerra e a labuta do trabalho são dramatizadas de acordo com a perspectiva feminina, mostrando assim o outro lado da moeda: ao lado da amargura e coragem daqueles que saem de lá estão o sofrimento e a força daqueles que permanecem, à espera de um retorno.<sup>60</sup>*  
(RUSSO, 2015, p.200)

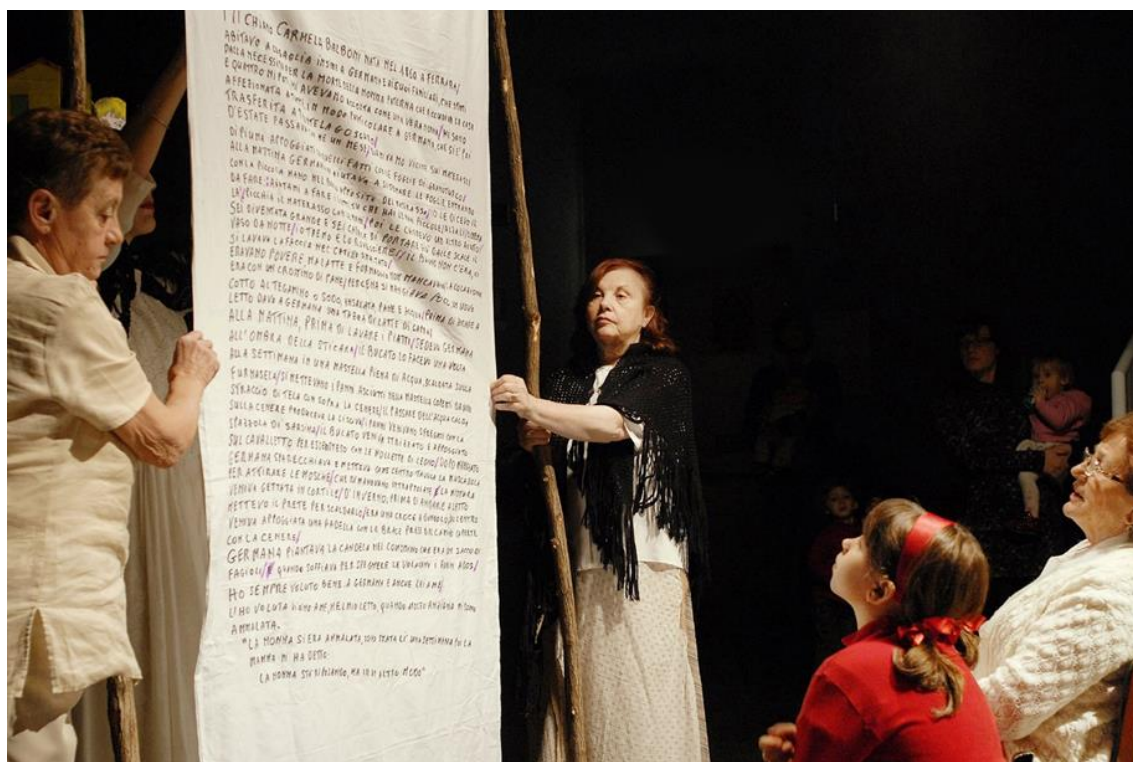
O trabalho seguiu a mesma organização dos outros processos desenvolvidos pelo Teatro Nucleo dentro do âmbito do teatro comunitário e foi fundamentado em dois eixos principais: de um lado proporcionar uma dimensão horizontal entre os participantes, onde todos assumem um papel ativo dentro do grupo sendo a criação artística desenvolvida coletivamente; do outro lado valorizar o caráter intergeracional presente, utilizando para isso a partilha de experiências e as vivências de cada participante como forma de alimentar o processo criativo. Por usar das narrativas de vida de seus ancestrais como inspiração artística o processo criativo emerge, nas palavras de Cora como um “jogo de faz de conta” parecido com aqueles que são feitos quando se é criança, as atrizes brincam e fingem serem outras pessoas “vestindo” as histórias de suas famílias e assumindo-se enquanto narradoras-personagens. É possível perceber desta maneira, que o processo artístico em questão está ancorado nas definições apresentadas no primeiro capítulo sobre a construção de práticas artísticas comunitárias e têm na comunidade e nas suas histórias de vida o seu eixo principal.

O espetáculo inicia com uma menina, a única criança do grupo, que aqui representa o arquétipo da neta de todas aquelas mulheres. Ela usa um vestido vermelho que destoa das cores pastéis adotados pelas outras atrizes e serve como elo de ligação

---

<sup>60</sup> Tradução própria.

entre o presente e o passado, sua figura é também a ponte entre todas as histórias contadas no espetáculo. Com um cenário simples e sem muitos recursos visuais, além de algumas cadeiras, mesas e objetos como malas e utensílios de cozinha as atrizes estão sentadas ao longo de bancos de madeira uma ao lado da outra tendo ao fundo quatorze lençóis brancos pintados com as histórias que serão narradas durante a peça.



(FIGURA 1 - Cena do espetáculo Signora Memoria –direção de Cora Herrendorf<sup>61</sup>)

Ao centro do palco uma cama vazia e desfeita é o espaço reservado para compartilhar com o público as memórias mais íntimas dessas personagens. Depois da entrada da garota, uma a uma as atrizes se apresentam (não com suas identidades verdadeiras, mas sim como as personagens-avós que são) e convidam o público a embarcarem com elas em suas memórias. A opção pelo uso de elementos cenográficos simples é utilizada para reforçar o caráter narrativo da peça e aproximar o público da

<sup>61</sup> Imagem disponível IN: < <https://teatrocortazar.files.wordpress.com/2012/02/sig-mem9.jpg>>. Acessado em 12 de fevereiro de 2019



história, o espaço cênico criado remete a uma casa qualquer, que poderia estar presente na memória coletiva dos espectadores. Segundo Cora:

*Cada uma tinha seu espaço cênico, com seus objetos particulares, que remetiam as suas memórias e histórias de vida. O que foi mais interessante é que durante as apresentações se atingiu aquilo que se espera de uma prática comunitária a comunidade estava ali presente, o teatro estava cheio, já que todos se conheciam e reconheciam aquelas histórias.* <sup>62</sup>

Outro elemento importante para a criação do espetáculo foi a música, ela entrou neste caso como recurso narrativo e parte fundamental na reconstrução dessas memórias. Foram escolhidas canções italianas que falavam do campo, músicas tradicionais que remetiam aos tempos de infância e outras que possuíam um viés mais político para referir-se aos momentos de crítica contra o regime fascista. Além disso uma música foi composta por Antônio Tassinari especialmente para o espetáculo, recebendo o mesmo nome da peça – *Signora Memoria*. Ela foi cantada por todas as participantes ao final do espetáculo como uma forma de homenagear todas as histórias compartilhadas por aquelas mulheres:

*Quando vem a Signora Memoria  
Ela entra no coração de cada mulher  
E planta uma semente  
Para finalmente dissolver aquele nó  
E dar-lhe uma nova dignidade.  
Quando vem a Signora Memoria  
No coração de todas as mulheres abre-se uma ferida  
Para procurar nas estações da vida  
O antigo sonho chamado liberdade.  
Quando vem a Signora Memoria  
No coração de cada mulher nasce uma flor*

---

<sup>62</sup> Trecho retirado da entrevista concedida em 19 de fevereiro de 2019 em Ferrara/ Itália. A entrevista completa consta nos anexos desta dissertação.

*Para derrotar todas as dores  
Com a doce força da feminilidade.  
Quando vem a Signora Memoria  
O coração de todas as mulheres sussurra uma canção  
Para dar-lhes a oportunidade  
De não cometerem os erros do passado.  
Quando vem a Signora Memoria  
Ela deixa no coração de todas as mulheres uma carícia  
Para que elas finalmente encontrem a firmeza  
De viveram com a joia da própria identidade.  
Quando vem a Signora Memoria  
Ela desencadeia no coração das mulheres uma tempestade  
Um desejo de chorar e fazer festa  
Com as outras em solidariedade.  
Um desejo de chorar e fazer festa  
Com as outras em solidariedade.  
(Música composta por Antonio Tassinari para o espetáculo  
Signora Memoria)<sup>63</sup>*

A importância da música está não somente no elemento épico que ela traz mas também na capacidade que ela tem de produzir uma sentimento de pertencimento e unidade no grupo, auxiliando nos momentos de transição entre uma história e outra sendo que o texto do espetáculo é contado interligando a História oficial, como a chegada da guerra e as mudanças econômicas e sociais que bairro sofreu, mesclados com a história não-oficial e do dia a dia dessas mulheres com os seus hábitos, costumes e tradições. Sobre este importante papel que a música desempenha dentro de uma prática artística comunitária a diretora Cora Herrendorf disse em entrevista:

*Nós partimos sempre das canções, começamos o trabalho e finalizamos ele com músicas que são comuns a todo o grupo. Isso porque acredito que o canto cria*

---

<sup>63</sup> Tradução própria. A música foi retirada do roteiro da peça fornecido pela diretora do espetáculo Cora Herrendorf para fins de pesquisa desta dissertação.

*a comunidade, agrega, é uma das expressões mais antigas e remete aos tempos primórdios.*<sup>64</sup>

Especificamente sobre o processo de construção da dramaturgia ele foi realizado em duas etapas: em um primeiro momento as mulheres escreveram as histórias de suas *nonnas* em terceira pessoa, relatando em cartas os momentos marcantes de suas vidas. A ideia era adotar uma atitude distanciada para que os fatos pudessem emergir de maneira “pura” fazendo um levantamento “bibliográfico” de todas essas trajetórias. Sobre essa escolha Cora Herrendorf diz: “as primeiras divisões estão na terceira pessoa porque a avó é outra pessoa por si mesma, falamos de raízes familiares mantendo uma distância útil para começar a sentir-se sem sermos oprimidos e a escrita permite focar nisso”<sup>65</sup> (HERRRENDORF & SCANAVINI, 2013, p.19).

Em seguida as histórias foram lidas pelo grupo em voz alta e coletou-se durante a escuta as particularidades de cada uma, essa é uma forma de perceber nas histórias dos outros pontos em comum com a sua própria narrativa além de fazer com que neste processo de escuta outras memórias ressurgam. Feito isso cada participante reescreveu sua história agora transformando essas memórias na primeira pessoa, como se fossem suas próprias avós recontando os fatos. Essa escolha em escrever primeiro em terceira pessoa e depois transformar a narrativa em primeira pessoa é uma forma de aproximação para aquele que relembra, pois segundo Cora isso faz com que:

*Você se coloque no lugar do outro e quando isso acontece você adquire uma capacidade de entendimento muito maior sobre a situação de uma maneira geral. Quando você é a avó que reconta a relação que tem com a sua neta, que na verdade é você mesma, esta relação adquire um novo significado, mas principalmente ao invés de só contar essa história o mais importante é revivê-la e é neste lugar que o teatro entra.*<sup>66</sup>

---

<sup>64</sup> Trecho retirado da entrevista concedida em 19 de fevereiro de 2019 em Ferrara/ Itália. A entrevista completa consta nos anexos desta dissertação.

<sup>65</sup> Tradução própria.

<sup>66</sup> Trecho retirado da entrevista concedida em 19 de fevereiro de 2019 em Ferrara/ Itália. A entrevista completa consta nos anexos desta dissertação.

Depois disso as atrizes começaram a construção do espetáculo e sob a direção de Cora, que durante o processo criativo usou de exercícios do sistema de Stanislavski principalmente aqueles que trabalham com a memória emotiva, passaram a narrar e recontar as trajetórias de vida (que são de suas avós, mas repassadas sobre o filtro de suas próprias memórias) em um processo que misturou suas impressões pessoais com os acontecimentos históricos do bairro e do país chegando no que é a dramaturgia final do espetáculo.

Em um estilo teatral que mescla o Teatro Documentário, já que insere elementos e fatos históricos para contar a trajetória das personagens, com características do Teatro de Reminiscências, sendo o material dramático as histórias de vida de seus antepassados e também das atrizes, o espetáculo Signora Memoria configura-se como uma grande homenagem a essas idosas/mulheres que são ao mesmo tempo protagonistas de suas histórias pessoais e observadoras- participantes da história oficial, em um processo onde a memória coletiva e a memória autobiográfica aparecem interligadas durante todo o tempo. Nas palavras da diretora do espetáculo “o espetáculo abre uma janela sobre o mundo e sobre a hereditariedade histórica da cidade de Pontelagoscuro”<sup>67</sup> (HERRENDORF & SCANAVINI, 2013, p.17).

A escolha em utilizar o espetáculo Signora Memoria como exemplo de uma prática artística que une a memória da população idosa com o Teatro e Comunidade é justificada não só pelos elementos que já foram apresentados acima, mas pelo fato que é possível perceber que o teatro, neste caso, assumiu integralmente sua função social e proporcionou através deste trabalho um sentimento de pertencimento em seus participantes, produzindo redes de apoio e fazendo com que seus integrantes encontrassem oportunidades para entrarem em contato com as suas memórias e também com as dos outros, enxergando-se assim como parte fundamental da comunidade em que estavam inseridos. Suas memórias são utilizadas não somente como nostalgia, mas como forma de recuperar um passado que os conecta diretamente com o seu presente e projeta seus desejos e vontades para o futuro, realizando um trabalho de

---

<sup>67</sup> Tradução própria.

retomada de consciência sobre suas origens, papel este fundamental para a sua atuação e entendimento enquanto cidadão e ser político que é.

Escolhemos finalizar essa parte com as palavras pertinentes da artista Cora Herrendorf que com mais de 40 anos de trabalho dentro do Teatro e Comunidade reforça a importância que projetos deste tipo representam para a sociedade:

*O teatro transforma, move as mentes daqueles que contam e daqueles que ouvem, promove a comunicação dentro da família e do bairro, ele “desperta” a comunidade: nos permite sentir o nosso passado, dando a chance de transformar o conhecimento em consciência. Trabalhar sobre a memória é uma oportunidade para descobrir quem somos e de onde viemos, para melhorar as relações entre as gerações, para sentir que todos contribuem para o destino do mundo, para evitar erros do passado (...) fazendo sua história acessível a todas as gerações<sup>68</sup>. (HERRENDORF & SCANAVINI, 2013, p.101)*

### 3.3– Teatro de Identidades e os Idosos do Concelho de Amadora

A opção por usar o *Teatro de Identidades* como um exemplo prático de projetos que trabalham a relação da memória dos idosos no âmbito do Teatro e Comunidade em Portugal se deu pelo fato que diferente do *Teatro Nucleo*, que tem sua origem em um grupo teatral, o projeto português tem como característica principal ter nascido dentro de um ambiente acadêmico contando com a ajuda e pesquisa de professores e alunos que tinham como foco exatamente colocar em ação práticas artísticas comunitárias. Achei relevante para esta dissertação apresentar esses dois percursos diversos como forma de mostrar ao leitor a enorme variedade de ambientes em que ações desse tipo podem surgir e se desenvolverem. Desta maneira, antes de falarmos sobre o *Teatro de Identidades* e seu espetáculo **O Casamento Ama-Adora**, é importante apresentar a trajetória do *Mestrado em Teatro e Comunidade* ofertado pela Escola Superior de Teatro e Cinema do Instituto Politécnico de Lisboa (IPL) como matriz inicial para o processo artístico em questão.

---

<sup>68</sup> Tradução própria.

A origem do referido curso remete ao um percurso iniciado no século XIX onde por meio de um decreto da Rainha Dona Maria II, que pretendia fundar e organizar um Teatro Nacional, estabelece-se em 1836 a criação de um Conservatório Geral de Arte Dramática, sendo este dividido em três escolas: Escola Dramática ou de Declamação, Escola de Música e a Escola de Dança, Mímica e Ginástica Especial. Em 1910 por conta da instauração da República ele passa a designar-se como **Conservatório Nacional de Lisboa** e a Escola Dramática recebe o nome de Escola de Arte de Representar sendo a sua sede, por mais de um século, o antigo Convento dos Caetanos, no coração da cidade.

Na década de 70, os contributos de Madalena Perdigão juntamente com o que ficou conhecido como Reforma Veiga Simão<sup>69</sup> trouxeram à tona o problema na formação pedagógica dos profissionais das áreas artísticas e a solução encontrada foi estimular a formação de novas escolas e cursos que se ocupariam dessa lacuna. É deste período a criação, dentro do Conservatório Nacional, da *Escola Piloto para a Formação de Profissionais do Cinema* (iniciativa pioneira dentro deste campo de ensino em Portugal e que mais tarde formaria uma única escola com o departamento de teatro) além também da implementação do curso *Educação pela Arte*. Outro fator importante a destacar nesta década foi a passagem do dramaturgo Augusto Boal como professor do Conservatório, que através da metodologia que estava desenvolvendo com o seu Teatro do Oprimido influenciou diversos profissionais no campo da pedagogia teatral portuguesa.

Com o decreto-lei nº310/83 promulgado na década de 80, que reestruturava o ensino da música, da dança, do teatro e do cinema, o Conservatório Nacional foi reconvertido e extinto, dando origem a três escolas de ensino superior (de Música, de Dança e de Teatro e Cinema) e duas escolas de ensino vocacional (de Música e de Dança). Desta nova reestruturação nasce a **Escola Superior de Teatro e Cinema (ESTC)** que passa a ser integrada ao Instituto Politécnico de Lisboa como estabelecimento de ensino superior. Além das opções em bacharelado que a nova instituição de ensino oferecia, no

---

<sup>69</sup> Veiga Simão (1929-2014) foi um precursor na democratização do ensino em Portugal. Como Ministro da Educação Nacional de Marcelo Caetano na década de setenta empreendeu uma verdadeira mudança no sistema de ensino português representando um corte definitivo na elitização do ensino, tornando-o acessível a todas as classes. As alterações mais significativas da sua reforma dizem respeito às condições de acesso ao ensino superior e aos seus planos curriculares. IN: <<http://analisesocial.ics.ul.pt/documentos/1223465326H7aDW8sd7Bn98GQ5.pdf>>. Acessado em: 14 de fevereiro de 2019.

ano de 1993 acontece a inauguração do primeiro *Curso de Estudos Superiores Especializados em Teatro e Educação*, cuja coordenação pedagógica ficou a cargo do professor João Mota, passando a ser a primeira experiência de licenciatura do Ensino Superior.

No final da década de 90 com as chamadas licenciaturas bietápicas<sup>70</sup> o antigo curso de Estudos Superiores é substituído por um novo, que recebe o nome de Licenciatura bietápica em *Teatro e Educação*. Este curso passa a ser frequentado por estudantes de diferentes formações e torna-se um importante espaço para o desenvolvimento de novas práticas artísticas educacionais, como podemos observar na fala dos professores da instituição Rita Wengorovius e Armando Nascimento Rosa:

*Viria esta graduação em Teatro e Educação a ser frequentada por licenciandos com uma diversidade de ramos de formação, nos quais o percurso teatral (enquanto atores, cenógrafos e dramaturgistas; a esmagadora maioria bacharéis pela ESTC) se aliava ao exercício da docência em vários graus de ensino, e que manifestavam também por isso o desejo de abordar o Teatro numa perspectiva pedagógica e de intervenção cívica, social e cultural. Nos contatos e interações decorrentes desta formação em Teatro e Educação, e procurando ir ao encontro das expectativas dos estudantes nela implicados, regista-se a necessidade de alargar o espaço de atuação a outro tipo de estruturas que não as somente académicas em sentido estrito, com as quais se estabelecem sinergias e parcerias; nomeadamente serviços educativos de museus e outras instituições de formação cultural. (WENGOROVIVUS & ROSA, 2017, p.71)*

É possível perceber através deste depoimento que o espaço da universidade já aparece desde essa época como um terreno fértil para a parceira com outros órgãos da sociedade civil e apontava para um caminho de partilhamento tanto teórico quanto prático proporcionando aos alunos uma experiência concreta ao mesmo tempo que beneficiava a comunidade. Este aspecto é aprofundando ainda mais quando em 1998 a

---

<sup>70</sup> Curso ministrado pelas escolas de ensino superior politécnico, organizado em dois ciclos, conduzindo o primeiro ao grau de bacharel e o segundo ao grau de licenciado. IN: < <http://smi.ine.pt/Conceito/Detalhes/4942?modal=1>>. Acessado em: 14 de fevereiro de 2019.

ESTC transfere-se do antigo prédio que ocupava no Bairro Alto passando a ocupar instalações feitas sob medida para a instituição em sua nova sede localizada na cidade da Amadora. Essa mudança de local, saindo do centro histórico da cidade e indo em direção a periferia metropolitana de Lisboa faz com que a instituição de ensino olhe para este novo espaço como uma oportunidade única de colocar em ação práticas que permitissem a prestação de serviços à comunidade e a participação da mesma em projetos artísticos, verticalizando ainda mais sua relação com a sociedade civil. Nos anos seguintes essa relação se fortalece ainda mais principalmente após a criação do **Mestrado em Teatro e Comunidade** em 2007 que nasce para suprir a lacuna deixada pela licenciatura em Teatro e Educação, já que esta tinha sido extinta para adequação ao acordo de Bolonha. Os projetos desenvolvidos passam a receber um maior destaque por conta da própria natureza do novo curso que enxerga na comunidade sua finalidade e condição necessária para o seu processo criativo.

Em 2012 respondendo a uma demanda do departamento de Ação Social da Câmara Municipal da Amadora que pretendia oferecer atividades para a comunidade estabelece-se um protocolo entre o município, a universidade e a Associação dos Amigos da ESTC dando origem ao projeto **Teatro de Identidades**.

A universidade e o departamento de intervenção social do município elegem os idosos como seu público –alvo baseados em dois fatores: o primeiro foi a constatação do aumento expressivo desta população dentro do Concelho da Amadora e o segundo era a falta de atividades e projetos que promovessem sua autonomia e combatessem o seu isolamento e a sua exclusão social. A solução foi desenvolver um projeto apoiado em um modelo de envelhecimento ativo e que tinha como objetivo “ construir redes sociais de intervenção artística através do conhecimento da comunidade e do estabelecimento de laços de continuidade” (WENGOROVIOUS & AGUIAR, 2014, p.18).

A escolha do nome do projeto como Teatro de Identidades é justificada segundo uma das coordenadoras responsáveis pela ação, Rita Wengorovius, como uma forma de reconhecimento pelas múltiplas “formas de ser velho” na sociedade pós-moderna e é também uma maneira de destacar os benefícios que a arte proporciona ao reforçar a identidade de seus participantes permitindo que os idosos tenham outras oportunidades de vida e participação social dentro de sua comunidade.



A coordenação do projeto ficou a cargo dos professores do mestrado em Teatro e Comunidade tendo os alunos do 2º ano como facilitadores teatrais das atividades propostas, sendo este uma das possibilidades de estágio prático para a complementação dos estudos teóricos que o mestrado oferece. Os lugares atendidos pelo projeto são instituições denominadas Centros de Dia/Convívio<sup>71</sup> e que integram a rede de apoio para o idoso do município da Amadora.

Em um primeiro momento, entre 2012 e 2013 foram contemplados três Centros de Convívio: o *Centro Rainha Santa Isabel da Santa Casa da Misericórdia da Amadora (SCMA)*; a *Associação de Solidariedade Social de Reformados, Pensionistas e Idosos da Mina (ASSORPIM)* e a *SFRAA-Quinta de S.Miguel*. Em 2014 o projeto se expandiu para todos os idosos da comunidade da Amadora passando um grupo a funcionar dentro da ESTC, à semelhança dos outros grupos eles se reuniam duas vezes por semana durante duas horas por dia.

Atualmente além do grupo que funciona na universidade e dos três que já funcionavam nos Centros de Dia os ateliês são dinamizados também nas seguintes instituições: na *Associação Unitária de Reformados, Pensionistas e Idosos da Damaia*; na *Associação de Reformados, Pensionistas e Idosos da Buraca* e no *Centro Social e Paroquial de S. Brás*, além também de contemplar os idosos com dificuldade de mobilidade e que não podem sair de suas casas com o projeto “Teatro a Casa”. O Teatro de Identidades atende cerca de 250 participantes com idades entre 40 e 94 anos sendo que as mulheres correspondem a 80 % deste público.

O projeto organiza-se em três eixos principais: a memória, a identidade e a criatividade da população idosa e para que esses objetivos sejam alcançados são desenvolvidos laboratórios teatrais que além de jogos e outros exercícios para a construção da cena poética trabalham com a elaboração de uma dramaturgia voltada para as narrativas de memórias de vida de seus participantes. Essa escolha é feita como forma de dar voz a esses senhores e senhoras e reconhecer diante da multiplicidade de

---

<sup>71</sup> O Centro de Dia/Convívio um conjunto de respostas de apoio social para pessoas idosas cujo objetivo é privilegiar, através de serviços e equipamentos adequados, a manutenção dos utentes no seu meio familiar e social e promover o apoio à família. IN: < [http://www.seg-social.pt/documents/10152/33603/N35\\_apoios\\_sociais\\_idosos/638b6f1a-61f6-4302-bec3-5b28923276cb](http://www.seg-social.pt/documents/10152/33603/N35_apoios_sociais_idosos/638b6f1a-61f6-4302-bec3-5b28923276cb)>. Acessado em: 17 de fevereiro de 2019.

trajetórias pessoais suas identidades e particularidades, mas também é uma maneira de aproximar-se do outro, em um exercício de alteridade que promove o encontro e a compreensão. Sobre a dinâmica criativa e o objetivo principal do projeto a professora da ESTC e coordenadora artística do Teatro de Identidades, Rita Wengorovius diz:

*Os espetáculos são sempre construídos em processo criativo com os idosos e a partir do cruzamento das suas memórias com a nossa escuta enquanto criadores/artistas. Provocamos, oferecendo a experiência de voltar à cena, estar em palco, ser intérprete, ser inspirador de texto dramático e construtor de materiais dramatúrgicos. Queremos dar visibilidade aos invisíveis da sociedade, porque este é também o papel do Teatro e Comunidade, isto é, contrariar estigmas e preconceitos, criar pontes da imaginação criadora com a realidade. (WENGOROVIVUS & AGUIAR, 2014, pp.18 -19)*

### **3.3.1 – O Casamento Ama-Adora: o processo artístico**

Foi exatamente através de um processo criativo colaborativo que em 2013 surgiu o espetáculo que é objeto da nossa análise: **O Casamento Ama-Adora**. Criado para marcar o encerramento daquele ano do projeto Teatro de Identidades o espetáculo reuniu os grupos de idosos de três Centros de Dia (SCMA; ASSORPIM e SFRAA-Quinta de S.Miguel) em uma peça teatral baseada nas memórias individuais dos moradores entrelaçada com a memória e história do município da Amadora. No formato de um desfile cênico e com inspirações no teatro de rua o espetáculo percorreu as ruas do bairro em um ato festivo e de celebração, para comemorar o casamento da senhora “Ama” com o senhor “Adora” tendo como ponto de paragem a Avenida da República, o Parque Delfim Guimarães e os Recreios da Amadora, importante espaço cultural da cidade.

A respeito de como se deu o início do processo criativo e quais foram as suas inspirações artísticas a professora Rita Wengorovius, que assina a direção artística do espetáculo juntamente com Ramon Aguiar (pesquisador brasileiro que neste período estava realizando seu pós-doutorado na ESTC) disse em entrevista:

*Na altura que estávamos no processo criativo do espetáculo O Casamento Ama-Adora eu estava um dia no comboio vindo para a universidade e comecei a*

*observar um grupo de africanos conversando. E estes africanos que vivem aqui quando falam: Eu vou para a Amadora, na forma que eles têm em dizer isso eles dão uma pequena pausa entre o Ama e o Dora, e esse jeito de falar me chamou atenção, achei muito interessante. Nesta altura como eu estava atenta as coisas e estava dentro desse processo e período criativo onde em alguns momentos acontece “aquele Flow”<sup>72</sup> eu pensei comigo: olha que interessante Ama – Dora, Ama e Adora, foi daí que veio a origem para o nome do espetáculo.<sup>73</sup>*

Dentro das intenções do processo artístico não estava somente o trabalho de resgate da memórias dos idosos mas também a preocupação em recriar e transformar as lembranças do moradores, principalmente dos mais jovens, sobre a cidade. Já que a maneira como o local era visto por essa parcela específica ainda estava carregado de preconceitos. Como nos diz a professora:

*Por um lado havia essa memória muito positiva em relação ao território que estava presente nessa geração de senhores e senhoras só que do outro lado na memória dos mais jovens que frequentam a Escola Superior de Teatro e Cinema não tinha essa relação. Porque este jovem que frequenta a universidade muitas vezes vê a Amadora como subúrbio, como um local perigoso e não existe essa relação de pertencimento com a cidade. Então começamos a ficar atentos e tentar ver o território de uma forma artística.<sup>74</sup>*

É possível perceber neste caso que o espetáculo teatral ocupou-se de duas funções: valorizar o patrimônio imaterial presente nas memórias das gerações mais velhas e reativar os espaços históricos da cidade dando-lhes novos significados. Essa ideia vai de encontro com aquelas apresentadas por Pierre Nora (1993) no segundo capítulo, onde os “lugares da memória” da cidade precisam existir não somente como monumentos

---

<sup>72</sup> É um estado mental de operação em que a pessoa está totalmente imersa no que está fazendo, caracterizado por um sentimento de total envolvimento e sucesso no processo da atividade. IN: < [< https://pt.wikipedia.org/wiki/Fluxo\\_\(psicologia\) >](https://pt.wikipedia.org/wiki/Fluxo_(psicologia)).

<sup>73</sup> Trecho retirado da entrevista concedida no dia 21 de março de 2019 na Escola Superior de Teatro e Cinema. A entrevista completa consta nos anexos desta dissertação.

<sup>74</sup> Ibidem.

históricos dissociados da história cotidiana do local mas sim serem reconfigurados a todo instante, atribuindo-lhes sempre novas funções e significados.

A opção encontrada para inserir-se no espaço público da cidade e retratar de maneira poética e teatral as origens do local foi utilizar-se do ritual do casamento como elo de ligação da história, sendo que “da união do noivo que representa a região da Porcalhota<sup>75</sup> de Cima com a noiva que representa a Porcalhota de Baixo gerou-se, mais uma vez, a Amadora” (WENGOROVIVUS & AGUIAR, 2014, p.77). A construção do roteiro foi definida tendo a memória como pano de fundo e foi realizada da seguinte maneira:

*Houve uma pesquisa dramatúrgica muito grande com este grupo de idosos a partir das histórias de vida das pessoas que moravam aqui e de suas memórias relacionadas ao trabalho, já que era uma região com muitas fábricas. Tínhamos um dos senhores que foi padeiro, outro que trabalhou na fábrica da aviação que existia aqui antigamente, tinha então essa memória fabril muito presente. O processo artístico funcionou com a elaboração de 4 encontros durante o ano, onde o primeiro encontro foi uma residência artística com todos os idosos participantes do Teatro de Identidades para que eles tivessem a oportunidade de se conhecerem, de trocarem impressões. Chamamos este primeiro encontro de Ama e o segundo de Dora.*

*No segundo encontro que também foi uma residência já começamos a abordar o tema que iria ser trabalhado, neste caso as memórias do município da Amadora. Distribuímos o material que tinha sido recolhido pelos idosos de todos os grupos e fizemos um estendal de memórias e projetamos as imagens que tínhamos. Isso vem muito de encontro com aquilo que denominamos a procura do comum, identificar o tema. Isso como uma forma de perceber o que nós já tínhamos de material e o que era comum entre todos os grupos. Depois disso*

---

<sup>75</sup> Porcalhota era o nome da região que hoje abrange o município da Amadora e têm sua origem na tradição popular que remonta ao século XIV. Seu topônimo procede do antigo dono destas terras, Vasco Porcalho que também era alcaide de Vila Viçosa. Durante a crise de 1383-1385, como muitos outros da velha nobreza portuguesa apoiou D. João de Castela como rei legítimo o que mais tarde o obrigou a fugir do reino. Herdou-lhe as propriedades a filha, fidalga a quem as pessoas mais simples chamavam de Porcalhota, ficando assim a zona a chamar-se de Terras da Porcalhota. Em 1907, a requerimento da população, um Decreto do Rei D. Carlos determina que os lugares da Porcalhota, Amadora e Venteira passem a ter a denominação comum de Amadora. IN: LEAL, A. (1873). Portugal antigo e moderno. 7º volume. Lisboa: Edição Mattos Moreira & Companhia e < <http://www.cm-amadora.pt/cultura/conhecer-a-amadora/771-seculo-xx-1-metade.html>>. Acessado em: 18 de fevereiro de 2019.

*dividimos essas memórias em grupos: as memórias de senhoras, as memórias temporais etc. No final deste dia de trabalho outras memórias surgiram que também foram acrescentadas ao material final.*

*No terceiro encontro já começamos a trabalhar as primeiras partituras, que tinham surgindo do trabalho feito anteriormente, mas também dos trabalhos desenvolvidos neste meio tempo em cada grupo em particular e percebemos que haviam coisas em comum. Foi então definido que o espetáculo teria 7 paragens e de certa maneira a estrutura principal do espetáculo já começou a aparecer, ainda não fechada, mas já tinha algo comum a todos. Dividimos também tarefas entre os grupos, um grupo de idosas que tinha habilidade com costura ficou responsável por fazer os panos para as janelas, os bordados. Outro grupo ficou responsável pelos adereços e figurinos, outro pela música.*

*O quarto encontro já foi no local onde a apresentação iria ocorrer, utilizamos o próprio espaço da cidade como local cênico, para que eles percebessem o espaço e se familiarizassem com ele. Tivemos também três outros ensaios gerais para afinar todos os grupos antes da apresentação que ocorreu no dia 26 de junho de 2013.<sup>76</sup>*

Essas memórias de trabalho que a professora Rita Wengorovius cita e que aparecem nas lembranças desses idosos foram transformadas na dramaturgia da peça e nos personagens que aparecem nela, como por exemplo a personagem da “moça do espartilho” em alusão a antiga fábrica de roupa íntima inaugurada no início do século XX e responsável pelo desenvolvimento da economia local e pela geração de empregos ou o personagem do “aviador” remetendo ao protagonismo do município em abrigar o Grupo de Esquadrilhas de Aviação da República (GEAR) a primeira iniciativa deste tipo em Portugal. Como no projeto italiano, o grupo e seus responsáveis tiveram a preocupação em aliar as recordações desses idosos com os fatos históricos “oficiais” recorrendo para

---

<sup>76</sup> Trecho retirado da entrevista concedida no dia 21 de março de 2019 na Escola Superior de Teatro e Cinema. A entrevista completa consta nos anexos desta dissertação.

isso aos órgãos da Câmara Municipal como as bibliotecas e os agrupamentos escolares como fonte de pesquisa.

Para lidar com a dificuldade em se construir um espetáculo tendo três grupos distintos ensaiando em dias e horários diferentes e na impossibilidade de reuni-los em um mesmo ambiente todas as semanas, a equipe artística encontrou como solução utilizar o estagiário responsável pelo trabalho corporal, e único que trabalhava com os três grupos, como elo de ligação entre eles. Ficou definido que além do trabalho com a recolha das memórias para a elaboração de um texto final em comum, outro fator que uniria a representação seria a criação de uma coreografia com a mesma movimentação para todos os participantes. “Foi neste momento que surgiu o movimento do “cata-vento” inspirado nos antigos moinhos que existiam na Venteira região que pertence a Amadora”. (WENGOROVIVUS & AGUIAR, 2014, p.78)

O espetáculo inicia-se com essa coreografia com todos os idosos juntos preparados para o casamento em um cortejo que irá percorrer os pontos principais do centro do município. Como o local da representação era o próprio espaço da cidade a organização optou por delimitar o ambiente cênico com cordões coloridos dividindo o público dos atores além de colocar também uma passadeira vermelha nos locais que a cenas iriam acontecer para facilitar a distinção entre o palco e a plateia. O desfile começa tendo os noivos à frente, os padrinhos logo atrás e em seguida os demais convidados acompanhados por dois bonecos enormes que são conhecidos por cabeçudos<sup>77</sup> representando os noivos e que foram produzidos especialmente para a peça como uma forma de chamar a atenção do público para o evento, mas também remetendo a uma antiga tradição portuguesa que conta com a presença desses bonecos em romarias e desfiles populares.

---

<sup>77</sup> Com quatro metros de altura, um peso que varia entre os vinte e os trinta quilos e uma enorme cabeça de pasta de papel, os cabeçudos ou gigantones como também são chamados não passam de figuras humanas de grandes dimensões suportadas por uma estrutura com a forma de um corpo e onde o homem que o manuseia se introduz, carregando o boneco apoiado nos seus ombros. A introdução dos cabeçudos nas festas e romarias portuguesas deriva da tradição galega onde era promovida uma exibição de gigantones junto ao túmulo de Santiago. Em 1893 um morador de Viana do Castelo assistindo aquela tradição popular da Galiza achou muito interessante e resolver introduzir os bonecos na Romaria d’Agonia que acontecia na região norte de Portugal popularizando-os. Desde então os cabeçudos estão enraizados na cultura popular portuguesa e servem para assinalar o início das festividades tradicionais. IN: < <https://www.dn.pt/arquivo/2005/interior/tradicao-que-veio-para-ficar-615165.html>>. Acessado em: 20 de fevereiro de 2019.

Os atores estão vestidos com roupas que remetem aos tempos dos antigos bailes, os homens com calças escuras, camisas brancas e cartolas e as mulheres em seus trajes de festas adornadas por chapéus que foram confeccionados especialmente para a ocasião. Além dos chapéus outros objetos cênicos foram feitos pelos idosos com maior dificuldade de mobilidade e que por conta dessa condição não poderia participar presencialmente da apresentação, como por exemplo o buquê da noiva e uma colcha de retalhos que serviu tanto como presente aos noivos quanto para adornar a sacada que um dos personagens aparecia.



(FIGURA 2 - Cena da peça O Casamento Ama- Adora<sup>78</sup>)

O cortejo realizou durante o espetáculo sete paradas para contracenarem e contarem a história da freguesia interagindo com os personagens que tinham sido previamente definidos: a moça do espartilho, o aviador, Cardoso Lopes (figura importante

---

<sup>78</sup> Fotografia de Altamiro Sobrinho retirada do e-book Teatro de Identidades. IN: < <https://repositorio.ipl.pt/handle/10400.21/3650> >.. Acesso em 19 de fevereiro de 2019.

que influenciou a constituição da Amadora), Delfim Guimarães (outro cidadão ilustre da região) e por fim o padre que deu a benção final aos noivos marcando o encerramento da apresentação com uma grande valsa entre todos os participantes.

A música neste caso desempenhou um importante papel funcionando como elemento de ligação e de aproximação com o público sendo executada ao vivo e também por meio de banda sonora gravada enriquecendo ainda mais a peça. Ela aparece em diversos momentos como por exemplo no cortejo que contou com a participação do grupo de percussão local *Bom Brando* marcando o ritmo do desfile e atraindo a atenção dos transeuntes que passavam pela região, ou no fado “A lenda da fonte” interpretado por um dos atores e cantado por todos os outros idosos no refrão e também na marchinha composta especialmente por uma das senhoras para encerrar o espetáculo convidando o público para participarem do famoso *Copo d’água*, que aqui tem dois significados: por uma lado remetendo a tradição portuguesa de oferecer ao convidados de um casamento bebidas e comidas após o ato solene mas também fazendo referência a uma antiga fonte de água que existia naquela região e que faz parte do imaginário local, justificando assim a opção em distribuir copos com água para o público ao final da peça.

Outro fator relevante sobre a música foi que essa marchinha, que tinha sido composta especialmente para a peça, transformou-se em uma lembrança emotiva muito importante mesmo após o final da peça, fazendo com que a comunidade adquirisse novas memórias e uma nova relação de pertencimento com o território. É possível perceber isso na fala da professora Rita:

*Tanto que uma das músicas criadas fala exatamente dessa relação de afeto que os idosos têm com a cidade, onde na letra aparece os versos: Ama, Adora, Amaadora. E é engraçado pensar que ainda hoje essa música aparece em outros espetáculos do Teatro de Identidades, e inclusive a própria Câmara Municipal usa essa música em momentos de divulgação da cidade. O que eu acho muito interessante já que acabou virando uma nova memória, uma memória que não existia e com o espetáculo passou a existir. Porque eu acredito que o Teatro*



*e Comunidade deve trabalhar com essas memórias antigas, mas também criar novas memórias.*<sup>79</sup>

Por utilizar-se do espaço público da cidade como palco/cenário para o espetáculo uma outra camada de significado foi acrescentada a criação artística já que ele dialoga não só com a memória individual de cada ator/espectador, mas também com os lugares da memória da própria cidade, reforçando os laços identitários da população com sua história e origem ao mesmo tempo que ressignifica aquele espaço atribuindo-lhe um novo valor. Neste caso o espetáculo O Casamento Ama-Adora e a experiência do Teatro de Identidades vão diretamente ao encontro da definição apresentada no primeiro capítulo sobre os objetivos a serem alcançados dentro de um trabalho no âmbito do Teatro e Comunidade, fazendo com que a própria comunidade seja o meio e o fim do processo artístico inserindo e transformando o ato teatral em um rito social onde todos saem dele de certa forma modificados, como explica a professora Rita Wengorovius:

*O impacto da avaliação feita após a apresentação foi muito favorável, percebemos que no final estes grupos de idosos não eram mais o grupo do Centro Dia da Damaia, da Mina etc., eles se reconheciam agora como o grupo de idosos do Teatro de Identidades. Trabalhou-se e acho que conseguimos alcançar o objetivo de criar uma identidade em comum, uma identidade coletiva. Acreditamos que dessa maneira criamos relações de troca e de saberes que são fundamentais para que eles se reconheçam e se identifiquem. (...) No final o que eu acho muito interessante é que ainda hoje as pessoas falam da Ama-Adora e a cidade nos acolheu, há menos aquele estigma ruim de ser um local perigoso e isso se deve claro ao trabalho da própria Câmara, mas acredito que nós enquanto grupo de teatro também ajudamos. Através do jogo simbólico do espetáculo teatral causamos um impacto muito forte nessa reconstrução da imagem da cidade. Porque eu acredito muito que nós lemos o poema social, e isso em qualquer lugar se nós quisermos, é essa procura pelo belo e encontrar este belo aqui na*

---

<sup>79</sup> Trecho retirado da entrevista concedida no dia 21 de março de 2019 na Escola Superior de Teatro e Cinema. A entrevista completa consta nos anexos desta dissertação.

*Amadora foi muito bonito, foi através das práticas comunitárias que alcançamos isso.*<sup>80</sup>

O que aconteceu neste caso com a peça O Casamento Ama-Adora, foi que além de contar com a intensa participação dos idosos na sua construção, o ato artístico ainda reforçou as relações entre eles, a cidade e o projeto como um todo elevando suas atuações a um protagonismo que os reinsere no seio da comunidade e valoriza suas histórias e memórias, indo de encontro com as ideias defendidas nessa dissertação.

Por fim é importante destacar que durante esses sete anos que o projeto existe vários espetáculos foram criados pelos diferentes grupos participantes e todos os anos há sempre uma peça final que reúne todos eles em uma grande criação coletiva, sendo o espetáculo “100 Medo de Ser Feliz” apresentado em 2014, “Assembleia de Mulheres” realizado em 2016 e o mais recente “Ensaio sobre a Cegueira” que teve sua estreia em fevereiro de 2019 alguns desses exemplos.

Outro ponto a reforçar é o importante trabalho de pesquisa que os professores do Mestrado em Teatro e Comunidade tem vindo a desempenhar com este projeto produzindo pensamento crítico e científico a respeito, sendo na participação do grupo em congressos e jornadas científicas que discutem o tema do envelhecimento e a saúde mental ou em encontros acadêmicos na própria ESTC refletindo e debatendo com outros profissionais práticas artísticas comunitárias que tenham na figura do idoso seu ponto de partida e de chegada. Sobre a importância do trabalho com a memória e especificamente com o idoso uso da oportuna fala da professora Rita Wengorovius para finalizar esta parte:

*Descobrimos, em processo, que o teatro conta uma história que, antes deste encontro, estava silenciada. O teatro torna-se, assim, um lugar protegido de desenvolvimento pessoal, pelo confronto, lúdico, com o outro, que funciona como um espelho: questiona, ajuda a reconstruir a identidade pessoal e social. Neste contexto, o teatro com seniores é um rito que une pessoas em comunidade, com uma forte coesão artística que indica uma direção pela qual avançar para*

---

<sup>80</sup> Trecho retirado da entrevista concedida no dia 21 de março de 2019 na Escola Superior de Teatro e Cinema. A entrevista completa consta nos anexos desta dissertação.

*encontrar, ou reencontrar uma dimensão mais humana de si próprio e dos outros.*  
(WENGOROVIVUS & AGUIAR, 2014, p.22)

### **3.4– Carteiros Literários: O início e o retorno da reflexão sobre Teatro e Comunidade**

Chegamos a última parte deste terceiro capítulo e antes de apresentarmos o percurso artístico para a construção do espetáculo *Contos do Povo de Alguém Lugar*, que será o último exemplo dado dentro de práticas artísticas que mesclam o Teatro e Comunidade com a memória da população idosa é importante justificar a escolha em utilizar-se de uma experiência prática vivida pela autora como material de reflexão para este trabalho.

Como já dito na introdução essa vivência foi o início da sua reflexão sobre as práticas artísticas comunitárias e não descrevê-la abriria uma lacuna no entendimento do leitor sobre as razões que justificam essa pesquisa, outro ponto importante a destacar é que como esta pesquisa fala sobre utilizar-se das memórias e trajetórias de vida como elemento de inspiração nada mais coerente do que usar de suas próprias lembranças para ressignificar a sua experiência situando-as dentro de novos contextos. Por fim, por entender que as experiências vividas empiricamente também são responsáveis pela construção do pensamento crítico e científico do pesquisador, principalmente se este for da área artística, foi feita a opção por inserir o caminho trilhado pelo seu grupo teatral analisando-o sob a ótica dos conceitos apresentados neste trabalho.

Definido estes pontos o início deste processo artístico teve sua origem no ano de 2014 quando a Companhia do Núcleo Educatho, grupo teatral brasileiro que tem como foco de trabalho o teatro narrativo e do qual a autora é uma das integrantes, foi convidada pelo então coordenador das bibliotecas municipais da Cidade de São Paulo, Giuliano Tierno, para repensar o papel das bibliotecas nas comunidades em que elas estão inseridas. Este convite veio depois do relato do grupo diante dos obstáculos enfrentados durante a temporada do espetáculo infantil *“A Nova Roupas do Rei”* no teatro Zanon Ferrite na zona leste da cidade de São Paulo/ Brasil.

A Cia do Núcleo Educatho estava em cartaz neste teatro, que fica dentro da *Biblioteca Municipal Paulo Setúbal*, e logo nas primeiras semanas foi possível perceber a

dificuldade em atrair público para as apresentações, já que as mesmas sempre contavam com um número reduzido de espectadores. A solução encontrada pelos artistas foi, na semana seguinte, a de sair caracterizados como os personagens da peça e tentar divulgar o espetáculo nas ruas e avenidas da região. Conforme os integrantes do grupo iam andando pelo bairro e conversando com as pessoas ficou claro que os moradores desconheciam a existência do teatro e também da biblioteca e não sabiam que as atividades ofertadas eram gratuitas. Foi neste momento que a Cia começou a refletir sobre os problemas de acesso à cultura que atingem a maiorias dos bairros da cidade, sobre a falta de planejamento por parte do Estado em criar ações que aproxime a comunidade desses equipamentos públicos e também a falta de relação e pertencimento que os moradores tem com esses locais. Diante desses problemas em uma das conversas com o Giuliano Tierno foi relatado essa questão.

Ele tinha recentemente assumido a coordenação geral das bibliotecas municipais e uma de suas metas era exatamente aumentar a frequência de público nas atividades artísticas oferecidas, já que nos últimos anos esses números vinham diminuindo consideravelmente. Sendo assim ele propôs um desafio ao grupo: pensar em um projeto de ocupação artística dentro do espaço das bibliotecas municipais. Levando em consideração a dimensão geográfica da cidade de São Paulo, o orçamento destinado e por se tratar de uma ação experimental decidiu-se que inicialmente o projeto iria acontecer em apenas duas bibliotecas tendo a possibilidade de expandir-se futuramente para outras.

A ideia inicial foi fazer um intercâmbio com uma outra companhia teatral, a *Cia Trucks – Teatro de Bonecos*, onde cada grupo ocuparia uma determinada biblioteca da cidade com atividades e ações que tinham como intenção aproximar os moradores da região em uma ação continuada. Ao final do primeiro período de ocupação os grupos trocariam de espaço passando a ocupar a biblioteca do grupo anterior. Os locais escolhidos para receberem o projeto foram a *Biblioteca Pública Municipal Helena Silveira* no bairro do Campo Limpo e a *Biblioteca Pública Municipal Hans Christian Andersen* no bairro do Tatuapé, ambas na Cidade de São Paulo/Brasil.

Logo no início, quando o grupo estava planejando quais ações iriam ser feitas ficou decidido que a ideia não era levar atividades artísticas para as bibliotecas sem repensar as dificuldades que estes espaços enfrentam na sociedade do século XXI e principalmente

sem levar em consideração a relação da comunidade com aquele local. Foi com este pensamento que as discussões prosseguiram, na busca por uma ocupação que realmente fizesse sentido para os artistas, mas que também fosse de fato relevante para a comunidade. Desta conversa e planejamento nasceu o projeto **Essa Biblioteca Também é Sua!**, uma ocupação artística que interagiu com os funcionários do local, com os moradores do entorno e com os frequentadores da biblioteca escolhida.

Uma das ações para tentar entender a falta de interesse da população em frequentar as bibliotecas foi chamada de **“Carteiros Literários”** e se deu da seguinte maneira: os atores da Cia saíram pelo bairro onde a biblioteca estava situada vestidos de carteiros e passavam de casa em casa entregando cartas. Essas cartas continham poesias ou fragmentos de histórias de livros que pertencem ao acervo da biblioteca. Além de ser uma atividade que serviria como um estímulo e promoção da leitura, ela aproximaria os moradores do espaço da biblioteca sinalizando e reforçando a sua presença no bairro. Como no ditado “Se Maomé não vai até a montanha, a montanha vai até Maomé” a intervenção “levou” a biblioteca e seus livros para as pessoas, proporcionando-lhes assim um contato com aquele local, que muitas vezes não é frequentado por falta de conhecimento.

Foi exatamente isso que foi sentido durante a execução dessa atividade, as pessoas na maioria das vezes não tinham conhecimento de que no bairro existia uma biblioteca, ou se sabiam, não a frequentavam por desconhecerem a programação que vai além do empréstimo de livros, trazendo sessões de narrações de histórias, mediação de leitura, encontro com autores etc.

Somente por divulgar a biblioteca nos arredores a ação dos Carteiros Literários já seria interessante, mas a ideia era ir além e estreitar ainda mais a relação da população com o local. Assim no momento da entrega das cartas era pedido que aquele destinatário devolvesse a carta recebida com uma outra carta, agora contando uma história da sua vida ou uma memória que tivesse alguma ligação com o espaço da biblioteca. A ideia com essa ação artística foi inverter a relação entre artista/público, tirando o papel das pessoas apenas de receptores passivos e fazendo com que elas tivessem a possibilidade de se envolverem diretamente com o ato artístico acrescentando assim um novo significado a ele.

A receptividade dos moradores surpreendeu o grupo e foram recebidas histórias de todos os tipos, desde aquelas que narravam acontecimentos pessoais a outras que contavam das transformações ocorridas no bairro e na região. Criou-se com essa intervenção uma grande teia de histórias, onde as narrativas presentes nos livros da biblioteca foram levadas aos moradores e as memórias e histórias de vida dos habitantes do bairro chegaram as mãos dos integrantes da companhia de teatro. Percebeu-se através dessa intervenção artística que talvez ela pudesse ser uma importante atividade para incentivar e estimular a memória do bairro e das pessoas que vivem nele.

Ao final da ocupação foram escolhidas algumas cartas, dentro das várias que tinham sido recebidas, e o grupo transformou-as em uma peça de teatro como forma de valorizar as histórias dos moradores da região propondo um olhar artístico sobre elas. O espetáculo foi apresentado em um grande sarau na biblioteca, aberto ao público e durante o evento a plateia foi estimulada a participar, contando novas histórias sobre o bairro e compartilhando suas impressões sobre o trabalho apresentado. Um ciclo foi fechado dessa maneira, pois além de receberem e doarem histórias os habitantes que participaram da intervenção tiveram a possibilidade de enxergar suas trajetórias de vida e também a memória do bairro transformadas em um ato estético, configurando-se em uma nova história. Ideia essa que vai de encontro com aquilo que é defendido pelo pesquisador Marcelo Asth:

*No momento em que uma memória é contada, estabelece-se um pacto silencioso entre o sujeito narrador e o sujeito ouvinte, em sua recepção, formando não somente um modo de subjetividade, mas uma rede de novos símbolos e constatações. Narrada por um e recebida pelo outro, a história passa, imediatamente, a ser ilustrada pelo filtro da mente por outras imagens – que não as do narrador e, por isso mesmo, torna-se uma nova história. (ASTH, 2012, p.37)*

Na Biblioteca Hans Cristian Andersen a experiência com essa intervenção foi um pouco diferente, por sugestão da bibliotecária Elisângela Alves entrou-se em contato com os *Núcleos de Convivências de Idosos (NCI) – Nosso Lar e Santa Vicenza Gerosa*, que ficam próximos da biblioteca e foi proposta a ação dos Carteiros Literários lá. Esses espaços são instituições mantidas pela Prefeitura de São Paulo e que promovem o bem-estar e o

convívio para pessoas idosas de ambos os sexos e a ideia central desses locais é receber ações que contribuem para melhorar o processo de envelhecimento.

Um espaço de convivência de idosos pareceu ao grupo um lugar perfeito para coleta de histórias de vida, já que na grande maioria das vezes são eles os detentores das histórias e conhecimentos que ficam esquecidos e acabam se perdendo ao longo do tempo. A resposta destes idosos foi expressiva e eles compartilharam não só memórias relacionadas com o bairro e com a biblioteca, mas também suas histórias de vidas.

Após a experiência com o NCIs (Núcleo de Convivência de Idosos) da região da Zona Leste da Cidade de São Paulo percebeu-se que aquela intervenção, que a princípio tinha nascido para aproximar a população da biblioteca, tinha virado algo maior e tinha como semente germinadora um processo de compartilhamento de memórias dos idosos muito valioso e pertinente para o reconhecimento de hábitos e costumes de toda uma geração, e – por que não dizer – de um estudo social com essa população específica que mora na cidade de São Paulo. Por conta dessas novas percepções que o projeto poderia oferecer, o mesmo foi inscrito em um prêmio chamado *Todos por um Brasil de Leitores* promovido pelo Ministério da Cultura do Brasil e pela Diretoria do Livro e Leitura para que mais ações de coletas de memórias fossem realizadas em outros NCIs da cidade de São Paulo, e o projeto foi contemplado.

Agora o projeto tinha como objetivo a visita e o estímulo das histórias do público sênior de cinco Núcleo de Convivência dos Idosos sendo eles: o *NCI Água Cristalina* e o *NCI Jardim das Imbuías* situados na zona sul, o *NCI Coração Materno* na zona norte e o *NCI Viver é Sorrir* e o *NCI Viva a Vida* ambos na zona leste da cidade de São Paulo. A metodologia usada para o registro das histórias foi a coleta das cartas escrita por eles e o registro audiovisual realizado pelo grupo através de uma roda de histórias feita durante o processo. Ao final das visitas aos NCIs os atores da Cia do Núcleo Educativo foram para a sala de ensaio e produziu, baseado no material recebido, a dramaturgia que deu origem ao espetáculo **Contos do Povo de Algum lugar**.

Neste ponto é importante destacar que o aspecto comunitário do projeto foi trabalhado segundo a definição defendida por Nogueira no primeiro capítulo, onde o trabalho teatral parte de uma investigação de uma determinada comunidade para a criação de um espetáculo (NOGUEIRA, 2007, p.02).

Em um primeiro contato com o material que tinha sido recolhido a princípio veio a surpresa em perceber a quantidade de histórias compartilhadas – foram ao todo 100 cartas e mais de quatro horas de vídeo, depois um senso de responsabilidade muito grande, já que ali, naquele material, estava impressa uma infinidade de lembranças, recordações e fragmentos de vidas que acabaram por se cruzar com a história do grupo. A pergunta agora era: como representar e dar voz a todos esse material transformando-o em algo artístico? Como usar aqueles fragmentos como inspiração para a criação de uma história completamente nova? Este era o desafio e, para que ele se tornasse mais acessível, o grupo resolveu convidar o ator e diretor Joca Andreazza para a direção do espetáculo.

O processo de criação artística se deu em duas partes, a primeira foi a leitura de todas as cartas e o assistir de todos os vídeos. Estabeleceu-se uma divisão por categorias e semelhanças, histórias que tinham por exemplo a mesma temática, chegando ao final nas seguintes divisões: *superstição e fé; amores; humor; política; comidas; sofrimento e episódios*. Com o estudo do material outra questão que ficou evidente foi a presença majoritária das mulheres nos relatos e depoimentos. Elas corresponderam a 95% do nosso público e a grande maioria delas tinham uma história de vida parecida: saíram do sertão ou do interior do Brasil e vieram tentar a sorte na cidade grande, ou atrás de seus maridos que já vivia em São Paulo, ou sozinhas mesmo. Como suas narrativas se cruzavam optou-se por condensar todas essas mulheres em uma só, uma personagem que daria voz a todas elas, surgindo assim a narradora da história: *Zefa de Antônio Chiquinho*.

Antes de apresentar melhor a condutora desta narrativa, é importante falar sobre a construção do texto e o processo dramaturgico do espetáculo que foi a segunda etapa do processo criativo.

### **3.4.1– O Processo Colaborativo e a Construção da Dramaturgia**

Quando o processo de montagem do espetáculo Contos do Povo de Algum Lugar teve início em nenhum momento o grupo pensou em contratar alguém para escrever essa dramaturgia. Isso se deu pelo fato de que os quatro integrantes da companhia, estavam tão inundados com as narrativas daquelas pessoas que não faria sentido contratar um terceiro para escrever algo que já estava em seus imaginários só esperando para florescer.



Por esse motivo, optou-se, juntamente com o diretor, em uma construção colaborativa desse texto. Essa escolha mostrou-se bastante pertinente já que ela vai de encontro com as características apresentadas no primeiro capítulo onde a utilização de narrativas locais está atrelada a criação coletiva como parte do processo criativo. Sobre esse tema o dramaturgo Luís Alberto de Abreu diz:

*Pode-se dizer que o processo colaborativo é um processo de criação que busca a horizontalidade nas relações entre os criadores do espetáculo teatral. Isso significa que busca prescindir de qualquer hierarquia pré-estabelecida e que feudos e espaços exclusivos no processo de criação são eliminados. Em outras palavras, o palco não é reinado do ator, nem o texto é a arquitetura do espetáculo, nem a geometria cênica é exclusividade do diretor. Todos esses criadores e todos os outros mais colocam experiência, conhecimento e talento a serviço da construção do espetáculo de tal forma que se tornam imprecisos os limites e o alcance da atuação de cada um deles. (Abreu, 2004)*

O diretor Joca Andreazza pediu para que cada ator fizesse uma pré-seleção das histórias que mais chamassem sua atenção e tentasse de alguma maneira unir os pontos entre elas. Foi através desse exercício que nasceu a base para o que é hoje a dramaturgia do espetáculo. A atriz Giulia Amorim trouxe o prólogo, fazendo uma junção de todas essas mulheres que mencionei acima na figura da narradora, e o ator Vitor Meneghetti trouxe uma estrutura baseada nos contos tradicionais, algo que o pesquisador e folclorista brasileiro Luís da Câmara Cascudo chama de *Ciclo do Diabo Logrado ou Contos para enganar o Diabo*:

*Em todos os contos e disputas poéticas o Demônio intervindo, perde a aposta e é, infalivelmente, logrado. O ciclo determinado acusa-se pela própria abundância do material derredor de um tema único. A derrota do Demônio na novelística é quase universal. Nos contos populares brasileiros, portugueses, espanhóis, africanos, árabes, não conheço uma vitória do Demônio, em matéria de aposta, aceitando desafio ou firmando contratos. (Cascudo, 1984, p.262)*

A escolha em criar uma dramaturgia que mistura elementos reais com elementos da cultura popular mostrou-se, sob a ótica da fundamentação teórica, uma outra importante característica das práticas artísticas comunitárias, que tem na tradição popular uma das suas bases de sustentação. No momento da construção do espetáculo, a figura do Diabo, aparece como uma maneira de abordar elementos populares e aproximar os diferentes “causos” e anedotas que esses senhores e senhoras trouxeram em meio as suas histórias de vida e também por conta de uma outra constância nas narrativas desses idosos: a presença da bebida alcoólica e os desafios em se viver em uma cidade que não é a sua de origem.

Como citado anteriormente, a questão das dificuldades encontradas foi muito presente nos relatos dessas pessoas que largaram suas cidades e familiares em busca de uma vida melhor em São Paulo. Em grande parte deles a presença do álcool surge como um disparador de conflitos, de arrependimentos ou de transtornos. É possível perceber na leitura dessas histórias de dor e sofrimento o que o historiador francês Henry Rousso (2006) entende como a importância da memória e do seu registro. Rousso fala da memória como reconstrução psíquica e também intelectual que traz ativamente uma representação seletiva do passado e esse passado não é apenas daquele que recorda, mas também do coletivo no qual o recordador fez/faz parte. Por essa razão, as memórias “são componentes absolutamente necessários na transformação das identidades dos sujeitos, das percepções de si e dos outros, daqueles com os quais conviveram ao longo de suas vivências em contextos sociais distintos” (ROUSSO, 2006, p.95). Elas irão tornar-se experiências de vida porque as memórias compartilhadas através das narrativas possibilitam àqueles/as que narram realizar um trabalho sobre si mesmos.

Foi com essa inspiração que nasceu a personagem Malvino, um homem de meia idade, que no início da história se encontra desiludido e triste com o rumo que sua vida levou: neste momento entra a figura do Diabo como um “salvador” para todos os seus problemas. Malvino relata para o demônio que saiu do sertão com o sonho de ter uma vida melhor na cidade grande, mas foi engolido pelas dificuldades e acabou encontrando na bebida uma solução para os seus problemas. O diabo então propõe para ele um pacto: Malvino terá a chance de voltar ao passado, conversar com seu “eu-criança” e tentar mudar seu destino, mas em troca venderá sua alma para o coisa ruim. O protagonista

aceita a condição e é transportado para o seu passado, com o desenrolar do texto ele vai reencontrando personagens importantes para a construção da sua história, como seu pai e sua mãe, e tentando modificar seu futuro.



(FIGURA 3 - Cena do Espetáculo – Contos do Povo de Algum Lugar<sup>81</sup>)

No meio da narrativa foi-se inserindo as cartas escritas pelos idosos e selecionadas pelo grupo, às vezes na boca do pai contando um caso para o forasteiro Malvino, nas lembranças da mãe para descrever como era a vida naquele sertão ou até mesmo na inocência do menino Malvino em narrar suas experiências infantis. Ao final o protagonista resolve escrever uma carta para o seu “eu-menino” com os ensinamentos que ele julga importante que o garoto se recorde quando vier para a cidade grande. O elemento carta aparece na dramaturgia de uma forma intencional, como uma ponte para o trabalho que foi realizado anteriormente. É feito uma alusão a essas narrativas compartilhadas por esses idosos, participantes do projeto, que sem saber compartilharam através de suas memórias: experiências de vida, conselhos e sabedorias.

---

<sup>81</sup> Foto de divulgação do espetáculo. Fotógrafo: Cesar Benzoni

Quando Malvino tem seu reencontro com o Demônio percebe, como na maioria dos casos, que foi enganado. O Diabo resolve alterar o “trato” e diz que vai ficar com a alma do homem por cem anos, e não um mês como eles tinham combinado. Neste momento, Malvino apela para Deus que finalmente ouve suas preces e aparece para resolver toda aquela confusão e livrar o homem das mãos do tinoso, que acaba saindo de mãos vazias. É neste momento que a narrativa se encerra e temos o retorno da narradora para fechar a história, ela resgata a carta que Malvino escreveu e compartilha com o público suas palavras:

***Carta a meu eu jovem.***

***De menino:***

*Voe, voe alto.*

*Brinque, faça brinquedo de tudo que lhe der na telha. De  
batata e palito se faz vaquinhas; de peão se faz  
espaçonave a voar no espaço; de bicicleta se faz foguete  
veloz a cortar o vento.*

*Imagine, deixe que sua imaginação o leve a lugares nunca  
antes explorados.*

*Prepare-se, pois de tudo que lhe acontecer enquanto  
menino, não é nem um pedacinho de tudo que a vida ainda  
vai lhe trazer.*

*Voe, voe, voe, voe, voe,*

***De jovem:***

*Aventure-se, descubra tudo o que a vida pode lhe oferecer.  
Não fique preso a decisões, pois nenhuma delas será para  
sempre. Na vida sempre há tempo e espaço para se mudar.*

*Sonhe, engane o tempo e dê uma espiada no que não  
aconteceu ainda, nesse lugar desconhecido e encantador  
chamado futuro.*

*Voe, voe, voe, voe*

**De homem:**

*Corra, mas tenha ciência de que nessa corrida o que importa é o caminho, as paisagens que se vê.*

*Ame, olhe para o lado e tenha certeza de que aquelas mãos que estão dadas às suas serão o descanso de seus olhos, a companhia que lhe aquecerá o peito quando todos os outros se forem.*

*Crie, plante as boas sementes do trabalho com suor sem contar os dias que faltam para a colheita, pois ela certamente virá.*

*Voe, voe, voe, voe, voe,*

**Na senhorisse:**

*Sorria, se chegaste até aqui é porque teve força o suficiente para atravessar tempestades, bem como jardins floridos;*

*Aprenda, jamais deixe de aprender até mesmo com as crianças. Tudo e todos podem lhe ensinar algo um dia. E por fim....*

*Voe, voe, voe e finalmente pouse. E nesse pouso, voará deixando um rastro junto ao vento, no ar, no infinito. Um rastro de amor, um rastro de vida que jamais se apagará no coração de quem te viu voar.*

*(Trecho do espetáculo Contos do Povo de Algum lugar.*

*Direção Joca Andreazza e realização Cia do Núcleo Educatho).*

Dona Zefa fecha um ciclo dessa maneira, ela inicia a história se apresentando para o público, contando sua história de vida e convidando a todos a embarcarem em uma nova narrativa e termina lendo a carta de Malvino, mas que poderia muito bem ter sido escrita por ela, contendo todos os ensinamentos que adquiriu com o passar dos anos. Essa

mulher representa o fio narrativo por onde a história desliza, a anciã que detém o conhecimento guardado ao longo do tempo, a junção de toda a energia e força feminina encontrada no caminho.

### **3.4.2– *Las Cantadoras* ou *As Contadoras de Histórias***

A opção em dedicar essa última parte para falar das senhoras que participaram do trabalho proposto pela Cia do Núcleo Educatho com a intervenção dos Carteiros Literários fundamenta-se por dois motivos: primeiro porque como dito anteriormente, elas representaram 95% do público atingido no projeto e suas narrativas foram a inspiração para a criação da personagem principal do espetáculo – a narradora Zefa de Antônio Chiquinho – e segundo porque o encontro com essas mulheres configurou-se como uma inspiração criativa para a autora enquanto atriz e contadora de histórias. Ler e ouvir todas aquelas narrativas de coragem, amores, superação, fé e esperança reforçaram a sua percepção da importância de projetos que tem nas histórias de vida o seu fio condutor.

Ouvir essas idosas, que passaram por tantas dificuldades, tantos desafios e ainda assim continuam narrando suas histórias com alegria e divertimento é ter a certeza que, mesmo muitas não tendo instrução (ou ao menos tido a oportunidade de estudar) em cada uma daquelas senhoras existe a centelha poderosa de uma contadora de histórias. Foi interessante ver essas mulheres revisitando suas histórias, suas narrativas de vidas, relembrando seu passado com os olhos e a bagagem de hoje. Foi perceber na prática que a história de vida de uma pessoa é a narrativa que ela constitui sobre si mesma e que esta narrativa se baseia nas premissas de mundo e nas experiências por ela vividas tendo a luz do presente iluminando o seu passado, reflexão esta que se aproxima do conceito apresentado no segundo capítulo sobre memória e a construção do sentimento de identidade.

A intenção foi retratar através da dona Zefa e da colagem feita para construir sua história, toda a sabedoria dessa mulher que, mesmo com todas as privações sociais e emocionais, segue em frente, representa o esteio para sua família e carrega em seu DNA o conhecimento primário para sua sobrevivência. A escolha em fazer projetos deste tipo é uma forma de ouvir e dar voz a essas mulheres, poder conhecer suas lembranças é ir na contramão do que a sociedade líquida prega. São nestes aspectos que residem a

importância de projetos e trabalhos que valorizem as memórias e histórias da população sênior, pois de alguma maneira, se estes não são feitos, perdem-se importantes elementos sociais e culturais, entre outros, fundamentais para se entender a sociedade que vivemos.

Valorizar suas histórias de vida, e o fato de compartilhá-las em conjunto cria a possibilidade de se estabelecer fortes pontes entre os indivíduos reforçando seus laços identitários e levando-os a ação, já que a possibilidade de relembrar sua história conduz a novas olhares e significados. Como afirma a pesquisadora Olga von Simson: “a memória compartilhada é, tanto uma forma de domar o tempo vivendo-o plenamente, como empuxo que nos leva à ação para criação de novas narrativas” (SIMSON, 2003, p.16).

Em fevereiro de 2017 a Cia do Núcleo Educatho retornou aos Núcleos de Convivência dos Idosos participantes do projeto para a apresentação do espetáculo Contos do Povo de Algum Lugar. O grupo não sabia o que esperar dessa apresentação, pois de uma forma diferente do que acontece num espetáculo teatral para um público diverso, naquele caso estaria na plateia os autores da história assistindo e se reconhecendo, ou não, na dramaturgia criada. Quando a apresentação começou e conforme a peça ia sendo contada, os idosos através de sorrisos, interjeições e até lágrimas, foram participando e se reconhecendo na narrativa ali contada. Muitos vieram ao final das apresentações relatar que se identificaram completamente com a história contada, que se sentiram transportados no tempo, revivendo sua infância e juventude. Apresentar a peça para “os donos da história” trouxe uma sensação maravilhosa, foi poder vivenciar na prática aquilo que os livros teóricos dizem sobre o poder das histórias e de como elas nos transportam para outros lugares, que criam espaços mágicos entre o narrador e seu público. É a beleza de se reconhecer no outro, a delicadeza de observar que sua história tem muito mais pontos em comum com a do seu companheiro do que diferenças, que essas histórias nos aproximam e nos conectam de uma forma que nenhum meio de comunicação tecnológico, inventado até hoje pelo homem, é capaz de fazer.

## Conclusão

Na busca por entender e elucidar as práticas artísticas comunitárias que têm na figura do idoso e das suas memórias o seu eixo de trabalho fiz um convite ao leitor no início dessa leitura, para que imaginasse essa dissertação como uma árvore. Essa escolha não se deu somente pela inspiração da própria Árvore do Teatro do Oprimido proposta e pensada por Boal, mas também por acreditar que essa era uma boa metáfora no que diz respeito às nossas memórias e trajetórias de vida.

Como as folhas de uma árvore que dependem de um ciclo para nascerem e renascerem ano após ano, as lembranças que guardamos em nós estão sujeitas a diversos fatores externos ligados a ela para florescerem ou murcharem de acordo com a atenção que lhe é destinada, como por exemplo o tipo de adubo colocado no solo, a velocidade do vento e a quantidade de luz e sombra que se recebe. Mesmo aquelas memórias que já estão esquecidas e amareladas como uma folha seca se bem irrigadas podem ressurgir com a força de uma semente nova que está por florescer causando surpresa pela vivacidade e capacidade de lembrar aquilo que já aconteceu. Outro fator relevante e que não pode deixar de ser mencionado também é que essas lembranças estão conectadas como raízes de um mesmo tronco favorecendo a conexão e a junção delas com outras e garantindo assim a vitalidade do “ser-árvore” como um todo.

Pensando nisso e levando em consideração os conceitos apresentados neste trabalho sobre Teatro e Comunidade e memória, além dos exemplos práticos utilizados através dos espetáculos *Signora Memoria* do grupo italiano Teatro Nucleo, *O Casamento Ama-Adora* do Teatro de Identidades de Portugal e por fim a experiência prática da autora com a peça *Contos do Povo de Algum lugar* foi possível perceber que a utilização das histórias de vida como material dramático e poético para a criação artística encontram no terreno das práticas comunitárias um local extremamente favorável para se desenvolverem. Essas práticas se alimentam das memórias e histórias de seus participantes ao mesmo tempo em que criam com esses processos artísticos pontes para que novas lembranças nasçam em uma simbiose perfeita.

Isso porque se pensarmos no Teatro e Comunidade como uma atividade que favorece o entendimento do sujeito dentro de seu convívio social, que faz com que as



diferenças sejam minimizadas, que estimula a sensação de pertencimento e propicia um sentimento de identidade temos aí a resposta para entender e valorizar a sua importância em todos os âmbitos da sociedade. Pois, como vimos essas práticas servem como importantes marcadores sociais e auxiliam na formação de comunidades éticas oferecendo a possibilidade de um novo acordo face ao distanciamento e isolamento que a sociedade moderna se encontra, ideia essa que vai de encontro ao conceito defendido por Joseph Beuys onde para ele “só a arte como autodeterminação criativa e como processo que gera a criação, é capaz de libertar o Homem e de o conduzir rumo a uma sociedade alternativa” (CRUZ apud BEUYS, 2016, p.26).

De certa maneira foi essa busca por uma sociedade que fosse criativa e que pudesse dar voz aos seus diferentes integrantes que vimos nos exemplos utilizados no terceiro capítulo desse trabalho, que apesar de se estruturarem em processos artísticos diversos e resguardando seus contextos sociais, políticos e geográficos, cada um à sua maneira buscou resgatar as históricas locais de seus participantes como forma de valorizá-las e inseri-las dentro da História Oficial, indo em direção a ideia defendida por Michael Pollak (1993) sobre a importância de se ouvir e dar o devido protagonismo as memórias e histórias das minorias e excluídos. Já que para este autor somente quando se tem a possibilidade de reconstituir a própria história é que “o indivíduo tende a definir seu lugar social e suas relações com os outros” (POLLAK, 1993, p.13).

Continuando nessa linha de pensamento e acrescentando um outro dado neste processo de auto afirmação que o ato de recontar a própria história suscita Éclea Bosi (1994) nos diz que o fato de narrar e compartilhar em grupo suas memórias traz para aquele que conta um sentimento de segurança e de proximidade fundamental para que suas memórias não caiam no esquecimento, mas para autora não basta apenas compartilhá-las com o outro, é preciso antes de tudo recontá-las e “atualizá-las” sempre que necessário. Em suas palavras:

*As lembranças grupais se apoiam umas nas outras formando um sistema que subsiste enquanto puder sobreviver a memória grupal. Se por acaso esquecemos, não basta que os outros testemunhem o que vivemos. É preciso mais: é preciso estar sempre confrontando, comunicando e recebendo impressões para que nossas lembranças ganhem consistência. (BOSI, 1994, p.414)*

Pensando nesse sentido o fato de transformar uma lembrança em um objeto artístico automaticamente eleva-a a um outro patamar trazendo assim um novo significado para ela, pois o ato estético acrescenta-lhe novas camadas e faz com que ao meu ver adquiram a consistência que a autora se refere. Desta maneira a utilização das memórias como componente poético para a criação artística é mais um ponto relevante a ser observado nessa dissertação já que ele trabalha tendo em conta um elemento real que visto sob o olhar distanciado da arte adquire novos significantes.

Por outro lado, levando em conta que estamos falando e lidando com memórias de uma população idosa essa prática adquire um valor ainda maior já que é através delas que podemos ter acesso a importantes fatores sociais, históricos e comportamentais de uma determinada época configurando-se naquilo que Halbwachs (1990) chamou de *Quadros Sociais da Memória*. É por estes motivos que práticas comunitárias que têm na figura do idoso seu eixo principal adquirem uma importância fundamental para a sociedade como um todo, pois além de serem atividades que combatem o isolamento social reintroduzindo o protagonismo social que os anciãos detinham, pela função de passagem de conhecimento a novas gerações, valorizando a experiência e sabedoria acumuladas, elas afastam o preconceito imposto a essa parcela da população mostrando que o lugar que eles ocupam na sociedade e no grupo pode e devem ser valorizados, já que essas práticas contribuem com importantes aspectos da memória social da comunidade como um todo.

Em paralelo a isso outro fator que é importante destacar como relevante para este estudo é a própria origem do teatro de uma maneira geral como uma prática comunitária, já que a própria atividade teatral é também ela repleta de significados e um importante marcador da história social do homem. Nesse sentido Grotowski, uma das figuras expoentes no teatro de vanguarda do século XX, dizia que “não queria descobrir alguma coisa nova, mas alguma coisa esquecida” (BUTEL apud GROTOWSKI, 2013, p.203) isso porque ele acreditava que o ator não deveria se apoiar somente nas competências técnicas para realizar o seu trabalho e sim procurar dentro de si uma energia primária capaz de estimular seu processo criativo, como um impulso interno que o fizesse encontrar a força, a raiz das suas palavras e de seu pensamento.

Seu trabalho foi desenvolvido levando em conta o teatro como rito procurando favorecer e incentivar o encontro genuíno entre o artista e seu público, abandonando aquilo que ele chamava de “teatro de espetáculos” e indo em direção a uma partilha autêntica e sensível entre os participantes do ato teatral. Sua busca era por um teatro que não precisasse de grandes aparatos para acontecer e que se configurasse em um teatro vivo, sendo a obra de arte um local que favorecesse a conexão com suas raízes e verdades mais íntimas. Acredito que quando Grotowski parte em busca de um teatro que é por excelência vivo ele queira de fato se conectar com aquilo que era na origem o teatro na Grécia, um ato artístico que estava em sintonia com os problemas da Pólis e que refletisse seus questionamentos e tivesse de fato uma função social. É interessante observar que essa busca de uma relação entre o homem e sua história matricial como elemento primordial para o processo criativo aproxima-se dos conceitos apresentados neste trabalho e que são fundamentais para o Teatro e Comunidade.

Utilizo dessa figura, que é imprescindível para se entender o teatro pós-dramático, para exemplificar como na minha opinião as práticas comunitárias que foram apresentadas estão interligadas com a ideia de um teatro que é na sua essência ritualístico e que só se faz realmente presente quando a conexão entre seus participantes se dá de maneira pura e sem artifícios. Quando este encontro acontece favorecendo estes aspectos ele se torna imediatamente transformador para aqueles que participam dele e a vivência deste ato é algo que fica marcado na memória dos envolvidos, como nos diz Peter Brook: “muitas plateias no mundo inteiro responderão, com a sua própria experiência, que viram o rosto do invisível através de uma experiência que no palco transcendeu sua experiência de vida” (BROOK, 2008, p.23).

Esta busca por um retorno às origens do Teatro e de um encontro verdadeiro entre seus participantes está no cerne do que é o teatro comunitário e é onde pautam-se todas as relações. Para o pesquisador italiano Claudio Bernardi os artistas que escolhem este tipo de intervenção social como maneira de expressão estão antes de mais nada preocupados em modificar a sociedade como um todo:

*Há muitos atores de teatro que se empenham com o social. Eles fazem teatro na prisão, com crianças de rua, nos bairros periféricos, com emigrantes, com os deficientes. (...) São artistas em busca da necessidade profunda e original do*

*teatro, que não é representação, nem pesquisa, mas a transformação, o ritual.*  
(BERNARDI, 2004, p.188)

Essa escolha por fazer um teatro social é ao meu ver um reflexo de toda a crise que a sociedade e consequentemente o fazer artístico vivenciaram no século XX em uma época que ficou marcada por indefinições, pela procura de novos paradigmas e onde o espaço público precisou ser reforçado pelo exercício pleno da cidadania explicando assim a intensa proliferação nos últimos anos de projetos e grupos que tem no Teatro e Comunidade seus fundamentos primordiais. Ao mesmo tempo que essas práticas artísticas comunitárias encontraram um espaço propício para florescerem e se desenvolverem não podemos achar que elas sozinhas são capazes de resolver todos os problemas estruturais da sociedade, caindo na falsa ideia de que projetos deste tipo e os artistas que trabalham com eles seriam benevolentes assumindo uma atitude de “salvadores da pátria”. Muito pelo contrário por mais que a arte seja libertadora por si só e seja inerente a condição humana, ela serve mais como um espelho que reflete as mazelas da sociedade contaminando o tecido social e sendo contaminado por ele, mas no fundo ainda é um ato estético e como tal é apenas uma representação da realidade não se configurando como a única verdade sobre ela.

Deve-se ter um cuidado ainda maior quando os projetos em questão envolvem o público alvo deste trabalho: os idosos, onde a facilidade em cair no assistencialismo e no protecionismo exagerado pode colocar à prova o desenvolvimento do projeto. Por isso que a atitude de quem trabalha e lida diariamente com práticas comunitárias tem que ser a mais crítica possível procurando unir sempre a ética com a estética e tendo sempre a comunidade como seu destinatário final em um diálogo constante entre seus participantes.

Por fim, a intenção dessa dissertação foi justamente unir a fundamentação teórica do conceito do Teatro e Comunidade com os exemplos práticos dos grupos teatrais da Itália, de Portugal e do Brasil, três países tão diversos e com trajetórias particulares, como forma de demonstrar os diferentes processos e formatos que essas variantes artísticas podem assumir em diferentes regiões do mundo configurando-se em práticas que merecem ser compartilhadas. Longe de ter a pretensão de achar que o trabalho em

questão deu conta de abarcar todos os aspectos problemáticos que essas relações podem assumir, quis contribuir como forma de alargar o campo de visão do leitor sobre a capacidade criativa que o teatro comunitário pode conter.

## Referências Bibliográficas

- Abreu, L. A. (2004). Processo Colaborativo: Relatos e Reflexões sobre uma Experiência de Criação. *Cadernos da Escola Livre de Teatro*. 1(2), 33-41. Disponível em: <http://www.sesipr.org.br/nucleodedramaturgia/freecomponent9545content77392.shtml>.
- Andrade, C. (2013). *Coro: corpo coletivo e espaço poético. Interseções entre o Teatro Grego Antigo e o Teatro Comunitário*. Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra.
- Asth, M.A. (2012). *Grupo Teatro Renascer: cena em vida, vida em cena*. (Trabalho de Conclusão de Curso não publicado). Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Brasil.
- Asth, M.A. (2015). *Projeto Performanciã: Performances do Envelhecimento*. (Dissertação de Mestrado não publicada). Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Brasil.
- Barba, E. (1991). *Além das ilhas flutuantes*. Campinas: UNICAMP.
- Bauman, Z. (2003). *Comunidade - A busca por segurança em nosso mundo atual*. (P.Dentizien, Trad.). Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed.
- Bauman, Z. (2009). *Vida Líquida*. (C. A. Medeiros, Trad.). (2ª ed.). Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed.
- Bergson, H. (1999). *Matéria e Memória – Ensaio sobre a relação do corpo com o espírito*. (P. Neves, Trad.). São Paulo: Martins Fontes.
- Bergson, H. (2006). *Memória e Vida*. (C. Berliner, Trad.). São Paulo: Martins Fontes.
- Bernardi, C. (2004). *Il Teatro Sociale -L'arte tra disagio e cura*. Roma: Carocci Editore.
- Bezelga, I. (2012). *Performance Tradicional e Teatro e Comunidade: Interações, Contributos e Desafios Contemporâneos. O caso das Brincas de Évora*. (Tese de Doutorado não publicada). Universidade de Évora, Portugal.
- Bezelga, I. (2015). Revisitar os percursos da educação artística para enfrentar desafios: o caso do teatro-educação. *Revista Digital do LAV – Santa Maria*. 8 (3) , 3 - 27. DOI: <http://dx.doi.org/10.5902/1983734819863>.

- Brecht, B. (1978). *Estudos sobre Teatro*. (F. Brandão, Trad.). Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira.
- Boal, A. (1991). *Teatro do Oprimido e outras Poéticas Políticas*. (6ª ed.). Rio de Janeiro: Civilização Brasileira.
- Boal, A. (1996). *O arco íris do desejo: o método Boal de teatro e terapia*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira.
- Boal, A. (2009). *A estética do oprimido*. Rio de Janeiro: Garamond.
- Bosi, E. (1994). *Memória e Sociedade: Lembranças de Velhos*. (3ª ed.). São Paulo: Companhia das Letras.
- Bosi, E. (2003). *O tempo vivo da memória: ensaios de psicologia social*. São Paulo: Ateliê Editorial.
- Brook, P. (2008). *O espaço Vazio*. (R. Lopes, Trad.). (3ªed.). Lisboa: Orfeu Negro.
- Butel, Y. (2013). A Arte do Encontro, uma Arte da Distância: de Thomas Richards e Mario Biagini a Jerzy Grotowski. *Revista Brasileira de Estudos da Presença*. 3(1), 198-219. Disponível em: <http://www.seer.ufrgs.br/presenca>.
- Candau, J. (2011). *Memória e identidade*. (M. L. Ferreira, Trad.). São Paulo: Contexto.
- Carreira, A., & Bulhões-Carvalho, A. M. de. (2013). Entre mostrar e vivenciar: cenas do teatro do real. *Sala Preta*. 13(2), 33-44. <https://doi.org/10.11606/issn.2238-3867.v13i2p33-44>.
- Cascudo, L. C. (1984). *Literatura Oral no Brasil*. (3ª ed.). Belo Horizonte: Ed. Itatiaia & São Paulo: Ed. da Universidade de São Paulo.
- Chauí, M. (2000). *Convite à Filosofia*. São Paulo: Editora Ática.
- Cohen, A. (2001). *The Symbolic Construction of Community*. London: Routledge.
- Cornago, O. (2009). Atuar “de verdade”. A Confissão como estratégia cênica. *Revista Urdimento*. 2(13), 99-111. Disponível em: [http://digital.csic.es/bitstream/10261/24554/1/Urdimento\\_2009.pdf](http://digital.csic.es/bitstream/10261/24554/1/Urdimento_2009.pdf).

Coutinho, M. (2010). *A Favela como Palco e Personagem e o Desafio da Comunidade – Sujeito*. (Tese de Doutorado não publicada). Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Brasil.

Cruz, H. (2016). Teatro e Comunidade: Intersecções em contínua construção. *Olhares – Pedagogia das Artes Cênicas*. 4(4), 24-30. Disponível em: <http://www.celiahelena.com.br/olhares/index.php/olhares/article/view/68>.

De Marinis, M. (1987). *Il nuovo teatro. 1947 – 1970*. Milano: Bompiani.

Estes, C. P. (1999). *Mulheres que Correm com os Lobos – Mitos e Histórias do Arquétipo da Mulher Selvagem*. (W. Barcellos, Trad.). Rio de Janeiro: Rocco.

Estes, C. P. (2007). *A Ciranda das mulheres sábias – Ser jovem enquanto velha e velha enquanto jovem*. (W. Barcellos, Trad.). Rio de Janeiro: Rocco.

Fernandes, S. (2013). Experiências do real no teatro. *Sala Preta*. 13(2), 3-13. <https://doi.org/10.11606/issn.2238-3867.v13i2p3-13>.

Freire, P. (1987). *Pedagogia do Oprimido*. (17ª ed.). Rio de Janeiro: Paz e Terra.

Fundo de População das Nações Unidas (UNFPA) & HelpAge International. (2012). *Resumo Executivo - Envelhecimento no Século XXI: Celebração e Desafio*. Nova York & Londres.

Giordano, D. (2013). Breve ensaio sobre o conceito de Teatro Documentário. *eRevista Performatus*. 1(5), 1-16. Disponível em: <https://performatus.net/estudos/teatro-documentario/>.

Gondar, J & Dodebei, V. (orgs.). (2005). *O que é memória social?*. Rio de Janeiro: Contracapa livraria/Programa de Pós-Graduação em Memória Social da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro.

Gonçalves, N. M. M. (2016). *Contributos do Teatro para o Envelhecimento (Cri)Ativo*. (Dissertação de Mestrado não publicada). Universidade do Algarve, Portugal.

Halbwachs, M. (1990). *A Memória Coletiva*. (L.L. Schaffeter, Trad.). São Paulo: Editora Vértice & Editora Revista dos Tribunais LTDA.

Hampaté Bâ, A. (2010). A Tradição Viva. IN: KI-ZERBO, J (ed.) *História Geral da África I - Metodologia e Pré-História*. (2ª ed. rev.) (pp. 167- 211). Brasília: Unesco.



- Herrendorf, C. & Scanavini, R. (2013). *Signora Memoria: Il Teatro, um método di ricerca storica nell'Universo Femminile*. Ferrara:Teatro Nucleo.
- Hobsbawm, E. (1995). *A Era dos Extremos – O breve século XX: 1914 – 1991*. (M.Santarita, Trad.). São Paulo: Companhia das Letras.
- Kershaw, B. (1992). *The politics of performance: Radical Theatre as cultural intervention*. London: Routledge.
- Koudela, I. (1991). *Brecht: um jogo de aprendizagem*. São Paulo: Editora Perspectiva.
- Koudela, I. (1996). *Texto e jogo*. São Paulo: Editora Perspectiva.
- Koudela, I. (2006). Pedagogia do Teatro. IN: *IV CONGRESSO “Os trabalhos e os dias” das artes cênicas: ensinar, fazer e pesquisar dança e teatro e suas relações*. (pp.124-125). Disponível em: <https://docplayer.com.br/10224772-Abrace-iv-congresso-os-trabalhos-e-os-dias-das-artes-cenicas-ensinar-fazer-e-pesquisar-danca-e-teatro-e-suas-relacoes.html>.
- Leal, A. (1873). *Portugal antigo e moderno*. 7º volume. Lisboa: Edição Mattos Moreira & Companhia.
- Lehmann, H- T. (2007). *O teatro Pós-dramático*. (P. Süsskind, Trad.). São Paulo: Cosac Naif.
- Leonardelli, P. (2008). *A Memória como recriação do vivido – um estudo da história do conceito de memória aplicado às artes performativas na perspectiva do depoimento pessoal*. (Tese de Doutorado não publicada). Universidade de São Paulo, Brasil.
- Mendes, J. G. (2012). *Teatralidades do Real: significados e práticas na cena contemporânea*. (Dissertação de Mestrado não publicada). Universidade Federal de Minas Gerais, Brasil.
- Mendes, J.G. (2013). Teatros do real, teatros do outro: a construção de territórios da alteridade a partir da presença de não-atores em espetáculos contemporâneos. *Sala Preta*. 13(2), 45-55. <https://doi.org/10.11606/issn.2238-3867.v13i2p45-55>.
- Monfredini, I. (2016). *A universidade como espaço de formação de sujeitos*. Disponível em: [https://www.unisantos.br/wp-content/uploads/2017/01/ebook\\_universidade\\_espaco\\_formacao\\_sujeitos.pdf](https://www.unisantos.br/wp-content/uploads/2017/01/ebook_universidade_espaco_formacao_sujeitos.pdf).

Montagnari, E.F. (2010). Brecht: Estranhamento e Aprendizagem. *Revista JIOP– Departamento de Letras Editora*. (1), 9-17. Disponível em: [http://www.dle.uem.br/revista\\_jiop\\_1/artigos/montagnari.pdf](http://www.dle.uem.br/revista_jiop_1/artigos/montagnari.pdf).

Monteiro, P.F. (2011). *Drama e Comunicação*. Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra.

Nogueira, M. (2007). Tentando definir o Teatro na Comunidade. IN: *IV Reunião Científica de Pesquisa e Pós-Graduação em Artes Cênicas – Anais da ABRACE*. Disponível em: <https://www.publionline.iar.unicamp.br/index.php/abrace/article/viewFile/1179/1279>

Nogueira, M. (2008). Teatro em comunidades: questões de terminologia. IN: *CONGRESSO DA ABRACE, 5. Anais*. Disponível em: <http://www.portalabrace.org/vcongresso/progpedagogia.html>.

Nogueira, M. (2010). Diálogos entre o Teatro em Comunidades e a Academia. IN: *IV Congresso de Pesquisa e Pós-Graduação em Artes Cênicas – CEAT-UDESC*. Disponível em: <http://www.portalabrace.org/vcongresso/pedagogia/M%E1rcia%20Pompeo%20Nogueira%20-%20Di%E1logos%20entre%20o%20Teatro%20em%20Comunidades%20e%20a%20Academia.pdf>.

Nora, P. (1993). Entre memória e história. A problemática dos lugares. (Y.A. Khoury, Trad.). Projeto História: *Revista do Programa de Estudos Pós-graduados em História e do Departamento de História*. 10, 7-28. Disponível em: <https://revistas.pucsp.br/revph/article/view/12101>.

Prado, A. (2002). *Bagagem*. (pp.101-102). Rio de Janeiro: Recorde.

Pavis, P. (2008). *Dicionário de Teatro*. (J.Guinsburg & M.L. Pereira, Trad.). (3ª ed.). São Paulo: Editora Perspectiva.

Platão. (2001). *Teeteto Crátilo*. (C. A. Nunes, Trad.). (3ª ed.). Belém: Editora Universitária UFPA.

Pollak, M. (1989). Memória, Esquecimento, Silêncio. (D. R. Flaksman, Trad.) *Revista Estudos Históricos*. 2 (03), 03-15. Disponível em: <http://bibliotecadigital.fgv.br/ojs/index.php/reh/article/view/2278/1417>.

- Pollak, M. (1992). Memória e Identidade Social. (M. Augras, Trad.) *Revista Estudos Históricos*. 5 (10), 200-212. Disponível em: <http://bibliotecadigital.fgv.br/ojs/index.php/reh/article/view/1941>.
- Raposo, P. (2003). *Teatro popular. Vozes do Povo: A folclorização em Portugal*. (p.323-336). Lisboa: Etnográfica Press. DOI: 10.4000/books.etnograficapress.587.
- Ribeiro, J.L. (2009). O Teatro na Terceira Idade. IN: FLORENTINO, A. & TELLES, N. (orgs). *Cartografias do Ensino do Teatro*. (pp.133-143). Uberlândia: EDUFU.
- Ricouer, P. (2003). Memória, história, esquecimento. IN: *Memory, history, oblivion no âmbito de uma conferência internacional intitulada Haunting Memories? History in Europe after Authoritarianism*. Disponível em: [http://www.uc.pt/fluc/uidief/textos\\_ricoeur/memoria\\_historia](http://www.uc.pt/fluc/uidief/textos_ricoeur/memoria_historia).
- Rodrigues, M.C. (2014). Bibliotecas como lugares de memória: o caso sul-rio-grandense. *Patrimônio e Memória*. 10 (1), 68-83. Disponível em: <http://pem.assis.unesp.br/index.php/pem/article/view/424>.
- Rossetti, M. (2007). Uno sguardo nel Nucleo, in “Teatro e Storia”. *Revista teatro e storia*. anno XXI, (28), 1-29. Roma: Bulzoni Editore. Disponível em: [http://www.teatroestoria.it/indici.php?id\\_volume=90](http://www.teatroestoria.it/indici.php?id_volume=90).
- Rouso, H. (2006). A memória não é mais o que era. IN: Ferreira, M. M. & Amado, J. (orgs.) *Usos e abusos da história oral*. (8ª ed.). (pp. 93-101). Rio de Janeiro: Editora FGV.
- Russo, G. A. (2015). *Il teatro comunitario in Argentina: Paradigmi e Pratiche tra Identità e Memoria. Con un focus sul caso italiano*. (Tese de Doutorado não publicada). Università di Bologna, Itália.
- Santana, A. (2002). Trajetória, avanços e desafios do teatro-educação no Brasil. *Sala Preta*. 2, 247-252. DOI: <https://doi.org/10.11606/issn.2238-3867.v2i0p247-252>.
- Santos, A.P.J. (2013). Reflexões sobre o Terceiro Teatro na América Latina. *Concept*, 2(1), 45-55. Disponível em: <https://www.publonline.iar.unicamp.br/index.php/ppgac/article/view/101/122>.

- Schneider, R.H & Irigaray, T.Q. (2008). O envelhecimento na atualidade: aspectos cronológicos, biológicos, psicológicos e sociais. *Estudos de Psicologia*. 25 (4), 585-593. Disponível em: <http://www.scielo.br/pdf/estpsi/v25n4/a13v25n4.pdf>.
- Simson, O.R.M. (2003). Memória, cultura e poder na sociedade do esquecimento. *Augusto Guzzo Revista Acadêmica*. (6), 14-18. DOI: 10.22287/ag.v0i6.57.
- Soares, C. (2011). Teatro Renascer: da pedagogia à poética da cena. *Revista Urdimento*. 2(17), 29-36. DOI: <http://dx.doi.org/10.5965/1414573102172011029>.
- Soares, C. (2016). Teatro de Reminiscência. *Anais da ABRACE*, 17(01), 3549-3571. Disponível em: <https://www.publionline.iar.unicamp.br/index.php/abrace/article/view/1782>.
- Stanislavski, C. (1964). *A Preparação do Ator*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira.
- Stoer, S.R. (1983). A reforma de Veiga Simão no ensino: projecto de desenvolvimento social ou «disfarce humanista»? *Análise Social*, XIX (77-78-79), 793-822. Disponível em: <http://analisesocial.ics.ul.pt/documentos/1223465326H7aDW8sd7Bn98GQ5.pdf>.
- Torrano, J. (1995). *Hesíodo. Teogonia – a origem dos Deuses*. (J.Torrano, Trad. e Eds.). (3ª ed.). São Paulo: Editora Iluminuras.
- Venancio, B.P. (2008). *Pequenos espetáculos da memória*. São Paulo: Aderaldo & Rothschild Editores.
- Weber, R. & Pereira, E.M. (2010). Halbwachs e a Memória: Contribuições à História Cultural. *Revista Territórios e Fronteiras*. 3 (1), 104-126. Disponível em: <http://www.ppghis.com/territorios&fronteiras/index.php/v03n02/article/view/57/0>.
- Wengorovius, R. & Aguiar, R. (orgs.). (2014). *Teatro e Comunidades: projeto de investigação com seniores*. (1ª ed.). Disponível em: [https://repositorio.ipl.pt/bitstream/10400.21/3650/1/Teatro\\_de\\_identicidades\\_ebook.pdf](https://repositorio.ipl.pt/bitstream/10400.21/3650/1/Teatro_de_identicidades_ebook.pdf).
- Wengorovius, R. & Rosa, A. N. (2017). Teatro e Comunidade: A experiência de um mestrado na ESTC desde 2007. IN: Cruz, I., Bezelga, I & Rodrigues, P. S. (orgs.). *Práticas Artísticas Comunitárias*. (pp.69-78). Disponível em:

<https://dspace.uevora.pt/rdpc/bitstream/10174/21519/1/Praticas%20artisticas%20Comunitarias%20E-Book.pdf>.

## LISTA DE FIGURAS

Figura 1 .....	87
Figura 2 .....	102
Figura 3 .....	114

## **ANEXO 1**

### **Entrevista Cora Herrendorf – diretora do espetáculo Signora Memoria e integrante do Teatro Nucleo.<sup>82</sup>**

#### **Como começou o trabalho do Teatro Núcleo com a memória? E onde entra o trabalho específico com as memórias dos idosos?**

O trabalho com a memória é algo que teve início logo que começamos a fazer teatro. Na realidade é o resultado de um estudo a respeito do sistema desenvolvido por Stanislavski onde ele propôs de maneira direta ou indireta o trabalho sobre a consciência da memória emotiva do ator em função da criação do personagem e nós transportamos este método para o nosso trabalho específico.

Neste caso o trabalho com a memória dos idosos foi um processo que teve início um pouco por acaso já que eu não escolhi trabalhar especificamente com eles. Nesta trajetória de mais de 40 anos do Teatro Nucleo realizamos diversas ações com diferentes públicos, de crianças à atores, tóxicos dependentes e encarcerados e durante esse processo de práticas artísticas comunitárias eu tive o impulso de criar um grupo de teatro comunitário somente com mulheres, e no meio delas tinha muitas idosas. O que eu percebi logo de início é que elas banalizavam suas memórias, tinham como característica recontar a própria história de uma maneira superficial. Acredito que isso se dá porque quando se pede para que você reconte a sua própria história a psique se defende, mete barreiras. A principal barreira é recontar a história dos próprios genitores, já que a família é uma potência, sua estrutura é algo fechado em si.

Com as idosas o que se sobressaiu era que a grande maioria não sabia da sua própria origem, não sabia a história de seus antepassados. Então o que fizemos foi reconstruir essa narrativa, não inventar, mas refazê-la através do componente artístico. O que eu sugeri era que ao invés de recontar a sua própria história que elas recontassem a história de suas avós, o percurso feminino de seus ancestrais. Pedi que elas

---

<sup>82</sup> Entrevista concedida no dia 19 de fevereiro de 2019 em Ferrara/Itália. A tradução do italiano para o português ficou a cargo da autora.

descrevessem aquilo que lembravam de suas avós de uma maneira simples para poder recuperar aqueles elementos aparentemente “banais” mas que são os mais significativos: a comida, as tradições, o contexto social, o contexto familiar como uma forma de historicizar a própria narrativa.

Foi um trabalho de redescoberta muito interessante, começaram a surgir imagens de: mesas, janelas, cômodos da casa, da fome. Isso porque os anos de guerra na Itália foram muito difíceis, muitas dessas mulheres ficaram viúvas, perderam seus filhos, irmãos. Tiveram que enfrentar muitas dificuldades, faziam vestidos com os restos de tecidos dos paraquedas dos soldados, iam trabalhar no campo já que os homens estavam longe. Foram elas sozinhas que tiveram que dar conta de todos os aspectos para a sobrevivência de suas famílias. Foi um exercício muito bonito, poder indagar a sua própria memória.

A primeira versão do espetáculo durou 4 horas, porque todas queriam recontar tudo. Cada uma tinha seu espaço cênico, com seus objetos particulares, que remetiam as suas memórias e histórias de vida. O que foi mais interessante é que durante as apresentações se atingiu aquilo que se espera de uma prática comunitária a comunidade estava ali presente, o teatro estava cheio, já que todos se conheciam e reconheciam aquelas histórias. Do ponto de vista dramatúrgico o principal desafio foi o de primeiro escrever em terceira pessoa a história de suas avós para depois reescrever em primeira pessoa, onde elas eram suas próprias avós, criando assim um novo personagem.

### **E porque essa opção de recontar primeiro em terceira pessoa e depois passar para a primeira pessoa?**

Em psicologia existe um conceito chamado roleplay<sup>83</sup> que basicamente é uma técnica capaz de fazer com que você se coloque no lugar do outro e quando isso acontece você adquire uma capacidade de entendimento muito maior sobre a situação

---

<sup>83</sup> O role-play é tipicamente conhecido como uma forma de jogo em que os jogadores fingem ser outra pessoa. Foi, e ainda é, muito usado nos jogos sociais onde se ajudam os alunos a compreender o comportamento social e as interações sociais, tendo sido transportado para a Psicologia sendo uma técnica amplamente utilizada em terapia, sobretudo nas terapias cognitivo-comportamentais ou analíticas. Esta técnica é utilizada para modelar comportamentos relevantes, ajudando o cliente a descrever relações funcionais e produzir autoconhecimento diante das queixas interpessoais. IN: <http://knoow.net/ciencsocioishuman/psicologia/role-play/>. Acesso em 22 de março de 2019.



de uma maneira geral. Quando você é a avó que reconta a relação que tem com a sua neta, que na verdade é você mesma, esta relação adquire um novo significado, mas principalmente ao invés de só contar essa história o mais importante é revivê-la e é neste lugar que o teatro entra.

Uma história interessante é de uma das atrizes do espetáculo, uma senhora que não tinha quase nenhuma recordação de sua avó, a única coisa que tinha era uma foto (a mesma que tinha na lápide dela no cemitério da cidade). A foto retratava uma mulher muito séria com um colar de pérolas, então o que fizemos foi reconstruir sua trajetória partindo dessa foto como inspiração. Começamos a imaginar em que época ela havia vivido, em que contexto social e assim fomos reconstruindo sua história como se constrói um personagem do zero, no fim de todo o percurso essa dona tinha uma história, tinha uma nova memória.

### **Qual é a relevância de se trabalhar com a memória nos dias de hoje?**

O que está acontecendo com o mundo é que a globalização está fazendo com que a memória seja cancelada. Temos o famoso negacionismo crescendo em diferentes partes: já não existe Auschwitz, não existiu as ditaduras, as mortes, tudo aquilo se cancela. Precisamos enquanto seres humanos de saber os reflexos da História e aí que está o principal papel da memória, é ela que te faz reagir, saber o que aconteceu te faz escolher, interagir com o presente. Acreditamos que temos que trabalhar sobre a memória para recuperá-la não somente para recordar mas para lhe fazer ação. Nós enquanto grupo trabalhamos em outros espetáculos com o tema da memória e sempre o que desejamos com isso é fazer com que o espectador se recorde e perceba que eles são a personificação da memória e que ela está em todas as partes.

### **Como é o processo criativo do Teatro Nucleo dentro de um projeto de Teatro e Comunidade?**

Este processo é muito parecido com aquele que desenvolvemos com os nossos atores profissionais, salvo com exceção de alguns exercícios corporais mais complexos que exigem um preparo físico maior, mas na maioria dos casos adaptamos eles para a

condição física dos participantes da comunidade. O engraçado é que os atores têm mais dificuldade em trabalhar com a sua própria memória emotiva do que aquelas que não são atores profissionais porque a preocupação do ator já está no produto final e não no processo, no jogo.

### **Qual foi a relação que se estabeleceu com a comunidade de Pontelagoscuro?**

Trabalhamos mais profundamente com a comunidade de Pontelagoscuro durante 12 anos, depois que meu companheiro e diretor da maioria das peças, Antônio Tassinari morreu as coisas ficaram um pouco difíceis já que ele tinha uma relação muito forte com os moradores do bairro. O que eu acho interessante destacar é que durante este período tínhamos sempre o teatro cheio com 300 pessoas mais ou menos por sessão, elas vinham porque se enxergavam, se viam representadas nessas peças. O que é impressionante já que não conseguimos ter esse alcance por exemplo com as outras peças que fazemos, que são mais na linha de um teatro experimental.

Esta escolha em fazer teatro comunitário foi uma experiência que nasceu quando ainda estávamos na Argentina, nasceu da necessidade de se falar com o outro porque este outro nos interessava verdadeiramente, ele surge da comunidade e para a comunidade. Os atores que trabalham sob uma perspectiva social têm a necessidade de se aproximar do público e não se distanciar dele por isso que escolhemos fazer teatro em espaços abertos próximo das pessoas, um teatro para todos.

### **E como você acha que o teatro modifica a comunidade de uma maneira em geral?**

O ponto principal é a sua capacidade de transformar a realidade, o teatro tem uma função xamânica e ritualística capaz de entrar em contato com os espaços internos individuais das pessoas, falar diretamente com elas. Quando trabalho com os idosos ou com os toxicodependentes por exemplo não importa a qual “categoria” essas pessoas pertencem, para mim o que importa é o princípio do jogo, do prazer em criar, de estar juntos.

Na minha opinião o teatro comunitário funciona quando não se pede para que o outro reconte a sua história de maneira direta, quantos anos tem, como se chama etc.,

para mim tem que ser ao contrário você tem que usar essa história ao seu favor. Quando se vai diretamente no ponto o outro tende a ficar na defensiva, por isso trabalhei com as mulheres do espetáculo Signora Memoria recontando a história de suas avós mas que no fundo não deixava de ser a história delas. A grande questão é que em alguns casos os atores ou quem trabalha com o teatro comunitário quer chegar logo em um produto final, ouvir essas histórias transformar em algo artístico e pronto apresentar. E não é bem assim que as coisas funcionam, você deve sempre se perguntar: a quem serve aquilo que estou fazendo? Se não está trabalhando com a comunidade e por ela não tem sentido, você está fazendo outra coisa.

Uma coisa interessante a se observar em todos esses anos trabalhando dentro deste contexto é o caráter épico que as nossas peças acabaram adquirindo. Nós partimos sempre das canções, começamos o trabalho e finalizamos ele com músicas que são comuns a todo o grupo. Isso porque acredito que o canto cria a comunidade, agrega, é uma das expressões mais antigas e remete aos tempos primórdios. Fazemos isso porque criar um senso de comunidade é algo muito difícil, para nós teatrantes criar um grupo é um odisséia, é preciso tempo, é preciso estabelecer uma relação de confiança com o outro. Criar um grupo é difícil, criar uma comunidade então é uma utopia.

### **Mas então por qual motivo você ainda trabalha com Teatro e Comunidade?**

Porque sou teimosa, porque gosto das batalhas difíceis e isso está no meu DNA. Porque sinto que é aquilo que eu devo fazer, tem haver com uma questão existencial e também porque tenho uma neta e ainda acredito em muitas coisas. Com este projeto da Signora Memoria eu quis voar baixo como se diz, fazer algo para este bairro específico, para essas mulheres e acredito que eu consegui, que fiz a minha parte.

## **ANEXO 2**

### **Entrevista Rita Wengorovius – coordenadora do projeto Teatro de Identidades e professora da Escola Superior de Teatro e Cinema.<sup>84</sup>**

#### **Como foi a construção do espetáculo O Casamento Ama-Adora?**

O espetáculo Ama- Adora foi feito dentro do eixo temático do Teatro e Comunidade e que foi a minha tese de doutoramento. Um teatro que se baseia em três pontos: na identidade, na memória e no território. Quando fiz meu doutoramento já pensei nisso e ele também é o eixo principal do Teatro de Identidades, onde nós trabalhamos com várias temáticas.

Com este grupo que está sediado na Amadora, apesar dele ser aberto para outras pessoas de fora, nós temos muitas pessoas de idade que vieram na sua juventude para cá de diversas regiões do país, por exemplo do Alentejo. Eles vinham trabalhar aqui nos campos de trigo, fazia-se pão e tinham muitas fábricas e também muitos moinhos, já que era um local que ventava muito, inclusive temos um local na região que se chama Venteira por conta dessa característica.

Então nós fomos buscar nessas memórias do trabalho uma característica comum a este grupo que tínhamos, essa é sempre a nossa busca, ir ao encontro daquilo que é comum a todos. Então começamos a pesquisar dentro deste tema, por um lado havia essa memória muito positiva em relação ao território que estava presente nessa geração de senhores e senhoras só que do outro lado na memória dos mais jovens que frequentam a Escola Superior de Teatro e Cinema não tinha essa relação. Porque este jovem que frequenta a universidade muitas vezes vê a Amadora como subúrbio e não existe essa relação de pertencimento com a cidade. Então começamos a ficar atentos e tentar ver o território de uma forma artística, já que a Amadora é um município enorme e dentro dele tem mais de 72 etnias e isso por si já é um elemento muito interessante.

---

<sup>84</sup> Entrevista realizada no dia 21 de março de 2019 na Escola Superior de Teatro e Cinema.

É um território muito importante e que cresce em uma grande velocidade, resolvemos então valorizar essa diversidade.

Por exemplo, na altura que estávamos no processo criativo do espetáculo do *O Casamento da Ama-Adora* eu estava um dia no comboio vindo para a universidade e comecei a observar um grupo de africanos conversando. E estes africanos que vivem aqui quando falam: *Eu vou para a Amadora*, na forma que eles têm em dizer isso eles dão uma pequena pausa entre o Ama e o Dora, e esse jeito de falar me chamou atenção, achei muito interessante. Nesta altura como eu estava atenta as coisas e estava dentro desse processo e período criativo onde em alguns momentos acontece “aquele Flow”<sup>85</sup> eu pensei comigo: olha que interessante *Ama – Dora, Ama e Adora*, foi daí que veio a origem para o nome do espetáculo.

Isso se deu também para tentar tirar o estigma da cidade, de que é um subúrbio onde as coisas são perigosas, onde existem roubos. Até porque os alunos que vem de fora de Lisboa, os pais muitas vezes ficam preocupados, dizem que é preciso ter cuidado, mas não é verdade, não é um local perigoso, tem muitas coisas boas. Mas para que você veja o território da Amadora sempre foi de tal maneira malvisto que antigamente o local se chamava Porcalhota, tinham essa imagem de um lugar “ruim” e nós com este processo artístico queríamos tentar tirar esse estigma usando essas histórias a favor do local.

### **E como foi essa pesquisa dramatúrgica, como foi o trabalho com as memórias desses idosos?**

Houve uma pesquisa dramatúrgica muito grande com este grupo de idosos a partir das histórias de vida das pessoas que moravam aqui e de suas memórias relacionadas ao trabalho, já que era uma região com muitas fábricas, tínhamos um dos senhores que era padeiro, outro que trabalhava na fábrica da aviação que existia aqui antigamente, tinha então essa memória fabril muito presente.

---

<sup>85</sup> É um estado mental de operação em que a pessoa está totalmente imersa no que está fazendo, caracterizado por um sentimento de total envolvimento e sucesso no processo da atividade. IN: [https://pt.wikipedia.org/wiki/Fluxo\\_\(psicologia\)](https://pt.wikipedia.org/wiki/Fluxo_(psicologia)).

Outra coisa que fizemos com este espetáculo foi juntar todos os grupos dos Centros Dias e também aquele que funcionava na ESTC participantes do projeto Teatro de Identidades, na altura contávamos com cerca de 78 idosos/atores.

Hoje em dia o projeto conta com cerca de 250 atores e ainda procuramos fazer aquilo que fizemos com o Casamento da Ama-Adora juntar todos eles em um único espetáculo porque achamos essa interação e junção muito importante, por um lado por conta do isolamento que muitos deles as vezes estão submetidos, pois muitos chegam em uma determinada idade e acabam não fazendo mais amigos e esta é uma forma de convívio e de criação coletiva.

Trabalhamos em conjunto neste processo de criação do espetáculo com a Escola Superior de Teatro e Cinema, com o Teatro Umano (que é o meu grupo teatral), com a Associação dos Amigos da Escola Superior de Teatro e Cinema e com a Câmara Municipal da Amadora em uma relação muito certa com a ação social do município já que essa interação é muito importante. Essa rede que trabalha em conjunto: artistas, professores, alunos, psicólogos isso é absolutamente necessário e fundamental para o bom funcionamento do projeto. Trabalhamos também com os funcionários dos Centros Dias, já que diferente deste grupo de idosos que se reúnem todas as quintas-feiras aqui na ESTC e são mais autônomos (vem até a universidade sozinhos para terem aula, não tem tanta dificuldade de deslocamento) os outros que funcionam em alguns Centros Dias precisam ser acompanhados por todos os profissionais envolvidos no processo, já que alguns idosos participantes são de certa forma mais dependentes, alguns tem Alzheimer e outras doenças que requer mais atenção.

Então o que fizemos com o processo artístico do Casamento da Ama- Adora foi fazer com que todos se reunissem e interagissem para que estes idosos que são mais dependentes pudessem socializar com os outros. E o processo funcionou com a elaboração de 4 encontros durante o ano, onde o primeiro encontro é sempre uma residência artística para que eles possam se conhecer e trocarem impressões, chamamos este primeiro encontro de Ama e o segundo de Dora.

No segundo encontro que também é uma residência já começamos a abordar o tema que irá ser trabalhado, neste caso as memórias do município da Amadora. Distribuimos o material que tinha sido recolhido pelos idosos de todos os grupos e fizemos um estendal de memórias e projetamos as imagens que tínhamos. Isso vem

muito de encontro com aquilo que denominamos a procura do comum, identificar o tema. Isso como uma forma de perceber o que nós já tínhamos de material e o que era comum entre todos os grupos. Depois disso dividimos essas memórias em grupos: as memórias de senhoras, as memórias temporais trabalhando o dia todo com o grupo todo. No final deste dia de trabalho outras memórias surgiram que também foram acrescentadas ao material final.

No terceiro encontro já começamos a trabalhar as primeiras partituras, que tinham surgindo do trabalho feito anteriormente, mas também dos trabalhos desenvolvidos em cada grupo em particular e percebemos que haviam coisas em comum. Foi então definido que o espetáculo teria 7 paragens e de certa maneira a estrutura principal do espetáculo já começou a aparecer, ainda não fechada, mas já tinha algo comum a todos. Dividimos também tarefas entre os grupos, um grupo de idosas que tinham habilidades com costura ficaram responsáveis por fazer os panos para as janelas, os bordados. Outro grupo ficou responsável pelos adereços e figurinos, outro pela música.

O quarto encontro já foi no local que a apresentação ia ocorrer, utilizamos o próprio espaço da cidade como local cênico, para que eles percebessem o espaço e se familiarizassem com ele. Tivemos também três outros ensaios gerais para afinar todos os grupos antes da apresentação que ocorreu no dia 26 de junho de 2013.

Em paralelo a isso os artistas facilitadores e coordenadores do projeto se reuniam duas vezes por mês durante todo o processo de criação para irmos escrevendo o guião (roteiro) da peça, fomos criando uma estrutura parecida com o canovaccio<sup>86</sup>, costumamos ter entre 6 ou 7 canovaccios e vamos dando alguma estrutura porque os idosos precisam disso, não algo fechado, mas alguma base.

---

<sup>86</sup> Em teatro o termo italiano canovaccio indica os elementos básicos da trama de uma peça, determinando, de uma maneira genérica, o seu desenvolvimento, sem entrar nos detalhes de cada cena. Seu nome deriva de um caderno onde no princípio aparecia o nome das personagens, ficando-se a conhecer praticamente o conteúdo. O canovaccio continha, em linhas gerais, o tema, a descrição das situações e as personagens intervenientes. A partir desses elementos, desenvolvia-se a improvisação dos atores. Os “canovacci” eram criados por trupes, companhias itinerantes que se deslocavam em carroças para se apresentar em feiras e praças. Esse tipo de roteiro muito simples surge aproximadamente no século XVI, permanecendo até o XVIII e constitui a base dramática da Commedia dell’Arte. IN: <https://pt.wikipedia.org/wiki/Canovaccio>

Depois cada grupo ficou responsável por uma cena, mas como nós nos apoiamos muito na corralidade há muitas coisas que são feitas em conjunto, como por exemplo a música do casamento. Tínhamos uma ideia de coletivamente queimar a imagem da Porcalhota, para promover um renascimento. Como se eles dissessem: nós não somos a Porcalhota, a Amadora não é uma cidade ruim.

Tanto que uma das músicas criadas fala exatamente dessa relação de afeto que os idosos têm com a cidade, onde na letra aparece os versos: Ama, Adora, Amaadora. E é engraçado pensar que ainda hoje essa música aparece em outros espetáculos do Teatro de Identidades, e inclusive a própria Câmara Municipal usa essa música em momentos de divulgação da cidade o que eu acho muito interessante já que acabou virando uma nova memória, uma memória que não existia e com o espetáculo passou a existir. Porque eu acredito que o Teatro e Comunidade deve trabalhar com essas memórias antigas, mas também criar novas memórias.

### **E porque a escolha em trabalhar a rua como espaço cênico?**

Foi a maneira que encontramos de ocuparmos aquele espaço de uma maneira poética. Começamos o percurso no jardim do parque Delfim Guimarães e terminamos ao pé do teatro, e o próprio edifício do teatro tem umas janelas que também foram usadas para a cena. Apesar da apresentação contar com a ajuda de mais ou menos 20 jovens, entre atores do Mestrado e do meu grupo o Teatro Umano e também os psicólogos e assistentes sociais dos Centros Dias, o público que assistiu viu um espetáculo que contava majoritariamente com a presença do idoso na rua e isso é uma coisa fantástica, já que promove a cidadania, é um olhar da arte para a cidadania. Isso é muito importante porque muda o olhar do jovem sobre o idoso, tira os estigmas que podem haver, ver este corpo velho em cena e perceber que ele contém elementos poéticos muito fortes é uma das maneiras de valorizar ainda mais este idoso.

No fim acabamos com uma grande festa, uma grande celebração. O impacto da avaliação feita após a apresentação foi muito favorável, percebemos que no final estes grupos de idosos não eram mais o grupo do Centro Dia da Damaia, da Mina etc. eles se reconheciam agora como o grupo de idosos do Teatro de Identidades, trabalhou-se e acho que conseguimos alcançar o objetivo de criar uma identidade em comum, uma



identidade coletiva. Acreditamos que dessa maneira criamos relações de troca e de saberes que são fundamentais para que eles se reconheçam e se identifiquem.

### **Na sua opinião como a prática artística comunitária reflete nos idosos?**

Neste processo de construção da peça os idosos trouxeram muito material de como era a cidade da Amadora antigamente, não só memórias deles mas também fotografias de vizinhos, parentes, relatando onde ficavam os campos de trigo, a construção dos novos moinhos. Existe sobretudo a ideia da construção dessa nova cidade, com uma imagem muito positiva sobre ela, é uma maneira de refazer a memória da cidade através do ato artístico. A componente artística entra aqui como um elemento muito forte dentro do trabalho com o idoso já que ela faz com que ele tenha uma abstração do concreto e que possa entrar em uma dimensão mais simbólica. Hoje depois de todos estes anos de trabalho com o Teatro de Identidades percebo que os idosos têm uma capacidade de entrega e de jogo muito grande, diferente do que era no início, eu consigo ver essa evolução neles.

Outra coisa muito bonita que aconteceu é que através do jogo eles tiveram a oportunidade de voltar a casar, já que o tema do amor e da sexualidade aparece muito forte no trabalho com essa faixa etária, refazer esses ritos sociais e brincar com esses elementos foi muito importante.

### **Qual é a importância de se trabalhar a memória de uma maneira geral?**

Trabalhar com as memórias do bairro foi uma forma de valorizar este patrimônio imaterial já que muitas vezes a cidade ou o local não tem um monumento ou um elemento histórico “importante” mas tem as pessoas como riqueza. É perceber e valorizar a riqueza dessas pessoas que moram aqui. Esses idosos têm entre 70 e 80 anos, seus filhos estão na faixa dos 40 e poucos anos e tem um nível escolar mais alto que seus pais, mas eu me pergunto se eles têm a riqueza imaterial que por exemplo esses idosos possuem.

Eu sempre digo que gosto de trabalhar com os idosos porque eles são o último recanto de encanto com o mundo, que é uma ideia que eu defendo na minha tese do

Teatro Humano que é como trabalhar com este mundo que está cada vez mais desumanizado e como torná-lo mais humano. Os idosos ainda conseguem ter este canal muito direto com o antigo, mas também com o desprendimento, com deixar as coisas fluírem e principalmente ainda tem este reencantamento com o mundo, com as coisas.

No final o que eu acho muito interessante é que ainda hoje as pessoas falam da Ama-Adora e a cidade nos acolheu, há menos aquele estigma de ser um local ruim e perigoso e isso se deve claro ao trabalho da própria Câmara, mas acredito que nós enquanto grupo de teatro também ajudamos através do jogo simbólico do espetáculo teatral e causamos um impacto muito forte nessa reconstrução da imagem da cidade.

Porque eu acredito muito que nós lemos o poema social, e isso em qualquer lugar se nós quisermos, é essa procura pelo belo e encontrar este belo aqui na Amadora foi muito bonito, foi através das práticas, do pensar que alcançamos isso. De certa forma as imagens dos campos de trigos, de girassóis que existiam aqui agora existem dentro das pessoas, foram “engolidas” por elas e essa é a metáfora e aqui que reside a importância deste trabalho.

Por fim eu acredito muito na memória como pesquisa dramatúrgica mas para criarmos livremente, penso nessas memórias como alimento para a imaginação e para a construção do novo. É perceber que podemos olhar a realidade como uma fonte de inspiração seja ela qual for, mais bonito ou não tanto assim, já que o conceito do belo é relativo, o humano está em todos os lugares.